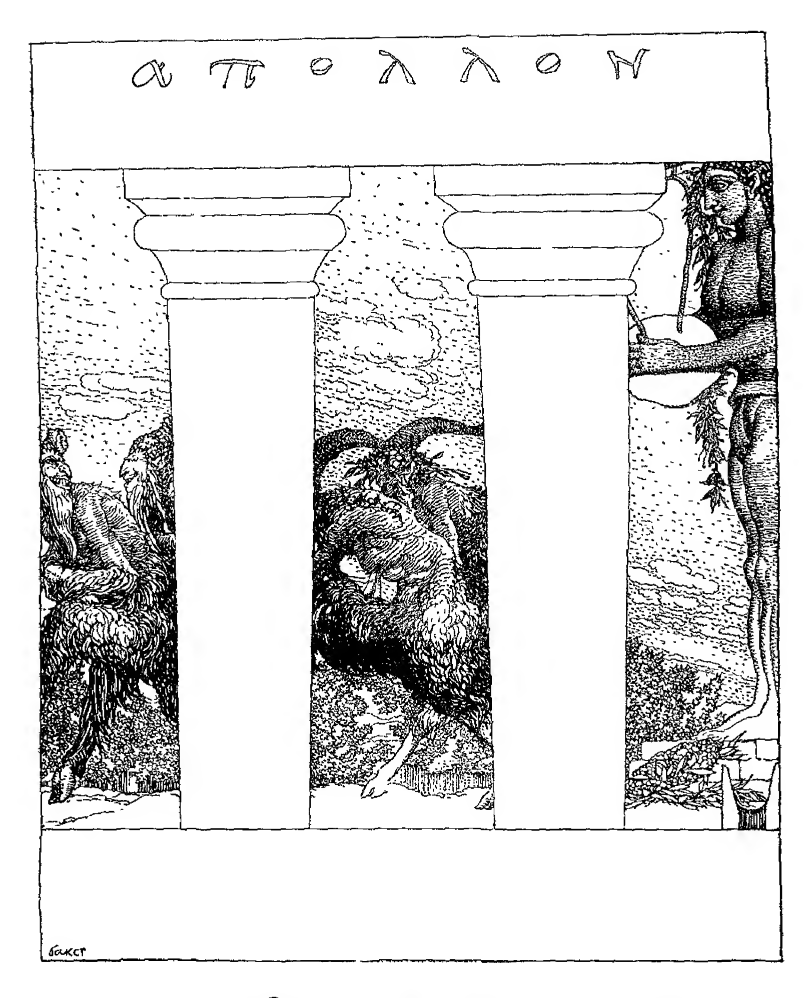
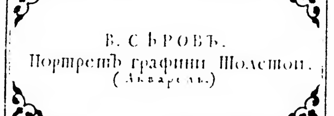


ноябрь 1909 №2



В. СѢРОВЪ.
Портретъ графини Толстой.
(Акварель.)

О СОВРЕМЕННОМЪ ЛИРИЗМѢ

2. ,они'

СИМВОЛИЗМЪ въ поэзіи—дитя города. Онъ культивируется и онъ растетъ, заполняя творчество по мѣрѣ того, какъ сама жизнь становится все искусственнѣе и даже фиктивнѣе. Символы родятся тамъ, гдѣ еще нѣтъ миѳовъ, но гдѣ уже нѣтъ вѣры. Символамъ просторно играть среди прямыхъ каменныхъ линій, въ шумѣ улицъ, въ волшебствѣ газовыхъ фонарей и лунныхъ декорацій. Они скоро освоиваются не только съ тревогой биржи и зеленаго сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь Парижскаго морга, и даже среди отвратительныхъ по своей сверхъ-живости восковъ музея.

Тамъ, гдѣ на просторѣ, извѣчно и спокойно чередуясь, во всю ширь, то темнѣетъ день, то таетъ ночь; гдѣ рощи полны дріадъ и сатировъ, а ручьи—нимфъ, гдѣ Жизнь и Смерть, Молнія или Ураганъ—давно уже обросли метафорами радости и гнѣва, ужаса и борьбы—тамъ нечего дѣлать вѣчно творимымъ символамъ...

Зато тамъ свободно плодитъ своихъ боговъ и демоновъ Миѳъ. Называйте себѣ ихъ какъ хотите. Вамъ непремѣнно будетъ казаться что поэзія просторовъ, отражая этотъ когда-то навѣкъ завершенный міръ, не можетъ, да и не должна прибавлять къ нему ничего новаго.

Конечно, городъ не со вчерашняго дня вдохновляетъ поэтовъ:

Твоихъ оградъ узоръ чугунный,
Твоихъ задумчивыхъ ночей
Прозрачный сумракъ, блескъ безлунный.

Пушкинъ написалъ не только ,Мѣднаго Всадника', но и ,Пиковую даму'. Но теперь въ Петербургѣ, навѣрное, около двухъ милліоновъ жителей. И Пушкинскій Петербургъ требуетъ уже восполненія, въ видѣ картины Александра Бенуа.

,Петра твореніе' стало уже легендой, прекрасной легендой, и этотъ дивный ,градъ' уже гдѣ-то надъ нами съ колоритомъ нѣжнаго и прекраснаго воспоминанія. Теперь намъ грезятся новые символы, насъ осаждаютъ еще не оформленныя, но уже другія волненія, потому что мы прошли сквозь Гоголя, и насъ пытали Достоевскимъ.

Иную, по новому загадочную бѣлую ночь даетъ намъ, напримѣръ, Александръ Блокъ.
Первый поэтъ современнаго города, города—отца символовъ, былъ Бодлэръ, за нимъ шли Верленъ, Артюръ Рэмбо, Тристанъ Корбьеръ, Роллина, Верхарнъ, чтобы назвать только главнѣйшихъ.
Впрочемъ Парижъ, Богъ вѣсть когда уже, былъ Лютеціей. А въ его ироническомъ соблазнѣ мелькаетъ иногда силуэтъ поэта, во вкусѣ Марціала.
Гдѣ намъ до французовъ?—въ насъ еще слишкомъ много степи, скиѳской любви къ простору. Только на скиѳскую душу наслоилась—тоже давняя—византійская буколика съ ея вертоградами, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками.
И это, вѣроятно, самый глубокій культурный слой нашей души.
Король нашей поэзіи—Бальмонтъ, пока еще онъ не успѣлъ утомиться въ Мексикѣ все подъ тѣмъ же солнцемъ, и даже птицей—все въ томъ же воздухѣ,—сдѣлалъ набѣгъ на каменные дома, вольныя тюрьмы людей. Это было гордо... Пластроны любятъ и теперь декламировать этого Бальмонта, но какъ они далеки отъ нашего милаго кочевника тѣхъ годовъ.
Брюсовъ уже интимнѣе и волшебнѣе проникъ въ тоску города и онъ первый—новый Орфей—заставилъ плакать булыжники.

Будетъ лампы свѣтъ въ окошкѣ...
Различу ея сережки...
Вдругъ погаснетъ тихій свѣтъ,
Я вздохну ему въ отвѣтъ.
Буду ждать я утра въ скверѣ...
Она выйдетъ изъ той двери.
На груди ея цвѣтокъ,—
Темносиній василекъ...

или это:

И каждую ночь регулярно
Я здѣсь подъ окошкомъ стою.
И сердце мое благодарно,
Что видитъ лампадку твою.

Здѣсь не краски особыя волнуютъ, а здѣсь городъ волнуетъ, другая душа, по иному язвимая, по иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знаетъ свою рыночную стоимость.
Пусть въ нее, эту еще скудную, эту новую душу, глядится другая—старая, мудрая, жадная, насторожившаяся душа поэта. Но развѣ онѣ не обѣ были туго забиты въ камень, а, можетъ быть даже, и рождены этимъ самымъ камнемъ? Бальмонтъ боролся съ городомъ. Онъ его ненавидѣлъ. Но есть экзотическія души, надъ кото-

рыми даже въ такомъ смыслѣ не властны родившіе ихъ камни. Въ стихахъ Вячеслава Иванова города нѣтъ. Я знаю шесть его строчекъ, посвященныхъ Парижу, да сонетъ о когтистыхъ камняхъ, что свалены были когда-то противъ нашей Академіи. Чтобы любить городъ, Вячеславу Иванову нужна высота птичьяго полета, а чтобы слиться съ его бѣлой ночью—гіератическій символъ.
Вотъ эти два великолѣпныя стихотворенія.

Парижъ съ высоты

Тотъ не любитъ Человѣка,
Сердце—городъ, кто тебя
Озираетъ не любя,—
О, горящее отъ вѣка!
Неопально пылкій тернъ!
Страстныхъ рудъ плавильный горнъ.

Сфинксы надъ Невой

Волшба ли ночи бѣлой приманила
Васъ маревомъ въ полонъ полярныхъ дивъ,
Два звѣря—дива изъ стовратныхъ Ѳивъ?
Васъ блѣдная-ль Изида полонила? [отчего не мѣдная Минерва?]

Какая тайна вамъ окаменила
Жестокихъ устъ смѣющійся извивъ?
Полночныхъ волнъ немеркнущій разливъ
Вамъ радостнѣй-ли звѣздъ святого Нила?

Такъ въ часъ, когда томятъ насъ двѣ зари
И шепчутся лучами, дѣя чары,
И въ небесахъ мѣняютъ янтари,—

Какъ два серпа, подъемля двѣ тіары,
Другъ другу въ очи—дѣвы иль цари—
Глядите вы, улыбчивы и яры.

Этотъ сонетъ написанъ два года тому назадъ. Не тогда-ли и Валерій Брюсовъ, надменный коллекціонеръ впечалѣній, экспонировалъ намъ на диво сработанный имъ, настоящій миѳъ города?
Начало я приводилъ, вотъ конецъ:

. . . .
Но самъ скликаешь, непокорный,
На штурмъ своихъ дворцовъ, — орду
И шлешь вождей на митингъ черный:
Безумье, Гордость и Нужду!

И въ ночь, когда въ хрустальныхъ залахъ
Хохочетъ огненный развратъ,
И нѣжно пѣнится въ бокалахъ
Мгновеній сладострастныхъ ядъ,

Ты гнешь рабовъ угрюмыхъ спины,
Чтобъ, изступленны и легки,
Ротаціонныя машины
Ковали острые клинки.

Коварный змѣй съ волшебнымъ взглядомъ!
Въ порывѣ ярости слѣпой
Ты ножъ, съ своимъ смертельнымъ ядомъ,
Самъ подымаешь надъ собой.

[‚Всѣ напѣвы' 100 сл.]

Чѣмъ болѣе развивается городская жизнь, тѣмъ болѣе и безвыходно городскими становятся самыя души, приспособляясь къ камнямъ, музеямъ и вывѣскамъ.

Чудныя мозаики иконъ, на которыя никто не молится, волны красивой рѣки, таящія отвратительную смерть, любовь, грація и красота среди кулисъ, въ золотой пудрѣ и подъ электрической лампой; тайна на спиритическомъ сеансѣ — и свобода въ красныхъ лоскутьяхъ — вотъ та обстановка, среди которой выростаютъ наши молодые поэты.

‚Шипка'—для нихъ учебникъ Иловайскаго, а когда Толстой писалъ ‚Власть тьмы', они еще кусали груди своихъ кормилицъ.

Большинство изъ нихъ пишетъ быстро и много. А печатаютъ эти ранніе эпигоны такую бездну во всевозможныхъ сборникахъ и форматахъ, что въ какіе-нибудь два - три года иное примелькавшееся имя кажется уже облекающимъ яркую индивидуальность, между тѣмъ какъ всего чаще подъ нимъ парадируетъ лишь поза, если не маскарадный костюмъ, ловко пригнанный Лейфертомъ по тароватому заказчику.

Съ тѣхъ поръ, какъ поэзія, и вообще искусство, потеряли у насъ ‚власть надъ сердцами' — а она, дѣйствительно, едва-ли скоро воскреснетъ эта власть — нашъ романтизмъ какъ бы расщепился.

И вотъ одинъ отщепъ его сталъ страшенъ и трагиченъ. Тѣ прежніе—романтики—умѣли только вѣрить и гибнуть, они пожертвовали своему Богу даже послѣдними цвѣтами молодости—красотой мечты. Но уже вовсе не таковы современные поэты, да и вообще наши молодые художники слова. И если это—богэма, то буржуазная богэма. Новые писатели символизируютъ собою въ обществѣ инстинктъ самосохраненія, традицій и медленнаго культурнаго преуспѣянія. Ихъ оправданіе въ искусствѣ, и ни въ чемъ болѣе. Если надъ

тѣмъ, первымъ романтизмомъ, все тотъ-же—единственный Іегова, то у этихъ, послѣднихъ въ огородѣ понасажены цѣлые сонмы боговъ. И вотъ легенды то, пожалуй, у поэтовъ и клеятся, но ни одной легенды не возникнетъ вокругъ современныхъ поэтическихъ именъ. Это можно сказать почти съ увѣренностью. Сирано де Бержеракъ или хотя бы Жераръ де Нерваль? Пушкинъ? Шевченко?

Оставьте, пожалуйста.

И здѣсь расщепленіе слишкомъ замѣтно. Тѣ, не-эстетическіе романтики, напротивъ, никакихъ легендъ не изображаютъ, но они сами—легенды. И такъ расщепъ то давно есть, а размежеваться никакъ не могутъ. Все эстетики нѣтъ-нѣтъ, да и вообразятъ себя трагичными, будто это то же, что трагедіи писать.

. . . . . .

Чемпіонъ нашихъ молодыхъ несомнѣнно Александръ Блокъ.

Это въ полномъ смыслѣ слова и безъ малѣйшей ироніи краса подрастающей поэзіи, что краса!—ея очарованіе.

Не только настоящій, природный символистъ, но онъ и самъ—символъ. Напечатанныя на картъ-посталяхъ черты являютъ намъ изящнаго Андрогина, а голосъ кокетливо, намѣренно безстрастный, бѣлый, таитъ, конечно, самыя нѣжныя и самыя чуткія модуляціи.

Маска Андрогина — но подъ ней въ самой поэзіи ярко выраженный мужской типъ любви, любви, которая умѣетъ и обманно плѣнить и, когда надо, когда того хочетъ женщина, осилить, и весело оплодотворить.

Но я особенно люблю Блока вовсе не когда онъ говоритъ въ стихахъ о любви. Это даже какъ-то меньше къ нему идетъ. Я люблю его, когда не съ искусствомъ—что искусство?—а съ диковиннымъ волшебствомъ онъ ходитъ около любви, весь одинъ намекъ, одинъ томный блескъ глазъ, одна чуть слышная, но уже чарующая мелодія, гдѣ и слова-то любви не вставить. Кто не заучилъ въ свое время наизусть его ‚Незнакомки'? Въ интродукціи точно притушенные звуки cornet-à-piston.

По вече*ра*мъ надъ ресто*ра*нами...

Слова точно уплыли куда-то. Ихъ не надо, пусть звуки говорятъ, что имъ вздумается...

Горячій воздухъ дикъ и глухъ
И правитъ окриками пьяными
Весенній и тлетворный духъ.

Потомъ идетъ крендель, уже классическій, котелки, уключины... дискъ кри-

вится, бутылка Нюи съ Елисеевской маркой [непремѣнно елисеевскій Нюи— что же вы еще придумаете болѣе терпкаго и таинственнаго?], пьяницы съ глазами кроликовъ...

И какъ все это безвкусно—какъ все нелѣпо, просто до фантастичности—латинскія слова, зачѣмъ-то... шлагбаумы и дамы—до дерзости некрасиво. А между тѣмъ такъ вѣдь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближеніе божества.

О, читайте сколько хотите разъ Блоковскую ,Незнакомку', но если вы сколько-нибудь петербуржецъ, у васъ не можетъ не заныть всякій разъ сладко сердце, когда Прекрасная Дама разсѣетъ и отвѣетъ отъ васъ, наконецъ, весь этотъ теперь уже точно тлетворный духъ. И мигомъ всѣ эти нелѣпые выкрутасы точно преображаются. На минуту, но городъ—хуже, дача—становится для всѣхъ единственно цѣннымъ и прекраснымъ, изъ-за чего стоитъ жить. Грудь расширяется, хочется дышать свободно, говорить *а*:

И медленнно пройд*я* межъ пьяными,
Всегд*а* безъ спутниковъ, одн*а*,
Дыш*а* дух*а*ми и тум*а*нами...

[не придирайтесь, Бога ради, не спрашивайте, почему туманами — а не, напримѣръ, слишкомъ пряными, туманами лучше—нельзя иначе какъ туманами]

Она садится у окна.

Ея узкая рука — вотъ первое, что различилъ въ дамѣ поэтъ. Блокъ не Достоевскій, чтобы первымъ былъ ея узкій мучительный слѣдокъ! И вотъ широкое *а* уступаетъ багетку узкимъ *е* и *у*. За широкимъ *а* сохранилось лишь достоинство мужскихъ риѳмъ?

И в*ѣ*ютъ др*е*вними пов*ѣ*рьями
Ея упр*у*гіе ш*е*лк*а*,
И шляпа съ тра*у*рными перьями,
И въ кольцахъ *у*зкая р*у*ка.

О, васъ не дразнитъ желаніе. Нѣтъ, нисколько. Все это такъ близко, такъ доступно, что вамъ хочется, напротивъ, создать тайну вокругъ узкой руки и дѣвичьяго стана, отдѣлить ихъ, уберечь какъ-нибудь отъ кроличьихъ глазъ, сказкой окутать... Пусть жизнь упорно говоритъ вамъ глазами самой дамы— ,если хотите, я ваша', пусть возлѣ васъ ворчитъ вашъ пріятель ,вѣдь просилъ тебя не пей ты этого Нюи, сочинилъ какую-то незнакомку. Человѣкъ, что у васъ Гейдзикъ Монополь есть? Похолоднѣе. Ну гдѣ же она?.. Эхъ, ты... сочинитель'.

Но что вамъ за дѣло до жизни и до пріятеля? Мечта расцвѣтаетъ такъ властно, такъ неумолимо,—что вы право боитесь заплакать. Вамъ почти до боли жалко кого-то. И вотъ шепчутъ только губы, однѣ губы, и стихи могутъ опираться лишь на *о* и *у*:

И перья страуса склон*е*нныя
Въ мо*е*мъ качаются мозг*у*

[да мозгу, мозгу—тысячу разъ мозгу, педанты несчастные, лишь отъ печки танцующіе!]

И *о*чи синія, без*д*онныя
Цвѣт*у*тъ на дальнемъ берег*у*.

Я не знаю у Блока другого, болѣе кокетливаго, но и болѣе мужского стихотворенія. Это—вовсе не эротика, но здѣсь—вся стыдливая тайна крѣпкихъ и нѣжныхъ объятій.

. . . . . .

Въ ироническомъ городѣ давно уже молятся только старушечья привычка, да суевѣріе, которое жмурится за версту отъ пропасти. Но культура театровъ и рынковъ должна же использовать и эти дорого стоившіе храмы. И вотъ подъ старые готическіе своды вдвигаютъ валъ фонографа, туда приносятъ чувствительныя пленки цвѣтной фотографіи.

Какъ отстать поэтамъ! И они слѣдомъ идутъ въ церковь для своей метафорической молитвы. Ходилъ туда поэтъ холоднаго отчаянія—Африканецъ—Леконтъ де-Лиль—и вынесъ оттуда ‚Семь ступеней крестнаго пути‘. А мы послали въ лиловыя тѣни Руанскаго собора нашего молодого и восторженнаго эстетика Максимиліана Волошина.

О фіолетовыя грозы,
Вы тѣнь алмазной бѣлизны!
Двѣ аметистовыя розы
Сіяютъ съ горней вышины.

Дымится кровь огнемъ багровымъ,
Рубины рдѣютъ винныхъ лозъ,
Но я молюсь лучамъ лиловымъ,
Пронзившимъ сердце вѣчныхъ розъ.

И я склоняюсь на ступени
Къ лиловымъ пятнамъ темныхъ плитъ,
Дождемъ фіалокъ и сирени
Во тьмѣ сіяющей облить.

И храма древнія колонны
Горятъ фіалковымъ огнемъ.
Какъ аметистъ, глаза безсонны
И сожжены лиловымъ днемъ.
[,Перевалъ' 1907 г. №№ 8 и 9, стр. 3].

Право, кажется, что нельзя ни искуснѣй, ни полнѣй исчерпать седьмой полосы спектра, ласковѣе изназвать ее, чѣмъ Волошинъ, воркуя, изназвалъ своихъ голубокъ-сестрицъ въ лиловыхъ туникахъ.
Самъ я не былъ въ Руанскомъ соборѣ и не знаю расположенія его двухъ розъ. Но мнѣ все же хотѣлось бы не одной этой ласки и не только цвѣтовыхъ переливовъ. Я чувствую за этими ,розами'—какъ и за всякой христіанской святыней—другую красоту, мученическую. Двѣ розы собора? Можетъ быть, это двѣ бѣлыхъ груди св. Агаты. Онѣ грубо раздавлены и изрѣзаны римскими ножами. Но когда солдаты ушли обѣдать, Богоматерь по-женски нѣжно, стыдливо и проворно отшпилила съ волосъ тюль цвѣта мальвы и набросила его на поруганную мученическую бѣлизну. Впрочемъ Максимиліанъ Волошинъ, вѣроятно, болѣе правъ чѣмъ я. Вѣдь онъ же самъ ,молился' этимъ голубкамъ и розамъ. Но куда пришлось ему нести эту молитву? Что мы изъ нея сдѣлаемъ? Пожалуй, оперу, стилизованную въ лиловыхъ тонахъ?..

. . . . . .

Хотѣлъ бы молиться и Михаилъ Кузминъ [сборникъ ,Сѣти'], но уже по другому. Сборникъ его стиховъ—книга большой культурности, кажется, даже эрудиціи, но и не малыхъ странностей, вродѣ ,дома съ голубыми воротами', ,шапки голландской съ отворотами' или такихъ стиховъ:

Въ Вашей (sic!) столовой съ лѣстницей внутренней
Такъ сладко пить чай или кофей утренній.

Въ лиризмѣ М. Кузмина—изумительномъ по его музыкальной чуткости—есть временами что-то до жуткости интимное и нѣжное и тѣмъ болѣе страшное, что ему невозможно не вѣрить, когда онъ плачетъ.
Городская отчасти-каменная, музейная душа наша все измѣнила и многое исказила. Измѣнилась въ ней и вѣра. Не та прощающая, самоотверженная, трагическая, умильная вѣра,—а простая мужицкая съ ея поклонами, акаѳистами, вѣра-привычка, вѣра-церковь, гдѣ Власы стоятъ бокъ о бокъ съ людьми, способными со словами ,Господи благослови!' ударить купчину топоромъ по лбу. Именно эта вѣра, загадочная, упорно стихійная, мелькаетъ иногда и въ авторѣ ,Сѣтей' и ,Богородичныхъ праздниковъ'.
Голубая спальня, шабли во льду, Александрійскіе систры и тирскіе красильщики, черная женщина, которая качаетъ ребенка и поетъ:

,Если бъ я былъ фараономъ,
Купилъ бы я себѣ двѣ груши:
одну бы я далъ своему другу,
другую бы я самъ скушалъ.

[,Сѣти' стр. 197].

и вдругъ тутъ же —

Свѣтлая горница—моя пещера.
Мысли—птицы ручныя: журавли да аисты;
Пѣсни мои—веселые акаѳисты;
Любовь всегдашняя моя вѣра.

[ibid стр. 95].

или:

Я вспомню нѣжныя пѣсни
И запою,
Когда ты скажешь: ,воскресни'.
Я сброшу грѣшное бремя
И скорбь свою,
Когда ты скажешь: ,вотъ время'.
Я подвигъ великой вѣры
Свершить готовъ,
Когда позовешь въ пещеры;
Но радъ я остаться въ мірѣ
Среди оковъ,
Чтобъ крылья раскрылись шире.
Незримое видитъ око
Мою любовь —
И страхъ отъ меня далеко.
Я вѣрно хожу къ вечернѣ
Опять и вновь,
Чтобъ быть недоступнѣй скзернѣ.

[ibid стр. 112 сл.].

Я знаю, что тутъ не безъ лукавства. Но для насъ то, когда мы осуждены вращаться среди столь разнообразныхъ книжныхъ, надуманныхъ попытокъ вернуть вѣру или ее очистить,—развѣ не должна быть интересна и эта попытка опроститься въ религіозномъ отношеніи, найти въ себѣ свой затерянный, свой затертый, но многовѣковой инстинктъ вѣры. Я разстаюсь съ лиризмомъ Кузмина неохотно вовсе не потому, чтобы его стихи были такъ совершенны. Но въ нихъ есть мѣстами подлинная загадочность. А что, кстати, Кузминъ, какъ авторъ ,Праздниковъ Пресвятой Богородицы', читалъ ли онъ Шевченко, стараго, донятаго Орской и иными крѣпостями—соловья, когда

изъ полупомеркшихъ глазъ его вдругъ полились такія безудержно-нѣжныя слезы—стихи о Пресвятой Дѣвѣ? Нѣтъ, не читалъ. Если бы онъ читалъ ихъ, такъ пожалуй бы, сжегъ свои ‚праздники'...

. . .

Но во всякомъ случаѣ трудно ожидать, чтобы многіе изъ ‚молодыхъ' такъ гордо и рѣзко, какъ Сергѣй Маковскій, разомъ оборвали со стихами, особено въ случаѣ столь же замѣтнаго успѣха своего перваго сборника. Гдѣ разгадка? Можетъ быть, разгадокъ даже двѣ.
Вотъ первая:

Въ кругу друзей я не боюсь
Бесѣды оживленной,
И гордо я не сторонюсь
Толпы непосвященной.

Вѣдь нѣтъ на свѣтѣ никого,
Кто сердцемъ разгадаетъ
Безмолвье сердца моего.
Никто его не знаетъ.

Любовь пою я тишинѣ,
Но въ пѣсняхъ нѣтъ любимой.
Любовь останется во мнѣ
Мечтою нелюдимой.

Пусть этотъ міръ, какъ рай земной,
Къ блаженству призываетъ,
Мой тихій рай всегда со мной,
Никто его не знаетъ.

[Собр. ст. стр. 50].

Вы подумаете, пожалуй, бѣгло скользнувъ глазами по этой пьесѣ, что передъ вами лишь одно изъ общихъ лирическихъ мѣстъ.
Такъ люди, плохо знающіе по французски, никогда не оцѣнятъ ни тонкой и мудрой работы, ни многовѣковой культурности Верленовскаго романса.
Въ дѣйствительности, передъ нами—болѣе, чѣмъ тонкая работа пера. Я думаю, что этотъ ироническій натуралистъ—кто-бы это подумалъ про Маковскаго?—положилъ перо, признавъ себя не въ силахъ примирить свой безмолвный рай съ тѣмъ самымъ городомъ, въ которомъ съ такой радостью онъ купаетъ свою жизнь, и гдѣ глазъ эстетика любитъ не только открывать старое, но угадывать и еще не оформившуюся новизну.

Вторая разгадка, пожалуй,—это стихотвореніе Speculum Dianae. И въ самомъ дѣлѣ—съ какой стати тутъ ритмы и риѳмы? И развѣ же они часто—не одинъ балластъ для жадной и гибкой мысли критика?

. . . . . .

Отъ замолчавшаго поэта прямой переходъ къ пѣвцу неумолчному. Онъ не встрѣтилъ еще и тридцатой весны, Андрей Бѣлый [раскрытый самимъ авторомъ псевдонимъ Б. Н. Бугаева] *), а вышло уже три его сборника стиховъ, и два изъ нихъ очень большіе.

Натура богато одаренная, Бѣлый просто не знаетъ, которой изъ своихъ музъ ему лишній разъ улыбнуться. Кантъ ревнуетъ его къ поэзіи. Поэзія къ музыкѣ. Тряское шоссе къ индійскому символу. Валерій Брюсовъ хочетъ помѣняться съ нимъ посохами, и сама Зинаида Николаевна Гиппіусъ разрѣшила ему тему его четвертой симфоніи. Критика и теорія творчества (статьи о символизмѣ) идутъ такъ—между дѣломъ. И любуешься на эту юношески-смѣлую постройку жизни. И страшно порою становится за Андрея Бѣлаго. Господи, когда же этотъ человѣкъ думаетъ? и когда онъ успѣваетъ жечь и разбивать свои созданія?

Въ мою задачу не входятъ симфоніи и прочая проза Бѣлаго, но и въ стихахъ я все еще какъ-то не разберусь, а изучалъ ихъ, видитъ Богъ, прилежно. Многое нравится... но нельзя не видѣть и какой-то растерянности поэта, а потомъ... этотъ несчастный телеграфистъ съ женой, которая ‚болѣетъ бокомъ'... Живое сердце, отзывчивое, горячее, такъ и рвется наружу, слезы кипятъ [прочитайте въ ‚Пеплѣ' изъ окна вагона, стр. 21]. Жалѣешь человѣка, любишь человѣка, но за поэта порою становится обидно.

Безводны дали. Воздухъ пыленъ.
Но въ звѣздъ разметанный алмазъ
Съ тобой вперилъ твой вѣрный филинъ
Огонь жестокихъ желтыхъ глазъ.

[‚Урна' 1909, стр. 18].

Тѣ-же ‚жестокія желтыя очи' находимъ и у кабаковъ.

[Отчаянье ‚Пепелъ' стр. 13].

А какъ вамъ покажутся такіе стихи?

---

*) См. ‚Книгу о русскихъ поэтахъ' М. Гофмана стр. 137, автографъ.

‚Да, сударь мой: такъ дней недѣли семь
‚Я погруженъ въ беззвѣздной ночи темь!
‚Вы правы: мнѣ едва семнадцать лѣтъ
‚И говорятъ—я не дурной поэтъ‘. [стр. 77].

Это написано въ 1908 г., и я выписываю стихи изъ лирической пьесы ‚Признаніе‘.

Но я люблю у Андрея Бѣлаго жанръ. Здѣсь онъ—настоящій мастеръ. Вотъ пьеса ‚Мать‘. Тема старая еще Некрасовская:

‚Прекрасной партіей такой
Пренебрегать безумье‘,
Сказала плачущая мать,
Дочь по головкѣ гладя,—
И не могла ей отказать
Разстроганная Надя...

Теперь посмотрите, что дѣлаетъ изъ этой темы поэтъ искусственной жизни:

Она и мать молчатъ—сидятъ
Среди алѣющихъ азалій.
Въ небесъ темнѣющихъ глядятъ
Мглу ниспадающей эмали.

‚Ты милаго‘, склонивъ чепецъ,
Прошамкала ей мать, ‚забудешь,
‚А этотъ будетъ, какъ отецъ:
‚Не съ костылями вѣкъ пробудешь‘.

Надъ ними мраморный амуръ.
У ногъ—ручной пуховый кроликъ.
Льетъ яркордяный абажуръ
Свой яркордяный свѣтъ на столикъ.

Пьетъ чай и разрѣзаетъ тортъ,
Закутываясь въ мѣхъ свой лисій;
Взоръ надъ верандою простертъ
Въ зари порфировыя выси.

Тамъ тяжкій мѣсяца кораллъ
Зловѣщій вечеръ къ доламъ клонитъ,
Тамъ въ озера литой металлъ
Темноты тусклыя уронитъ...
[‚Пепелъ‘ стр. 107].

Досаждаютъ немножко упорныя шероховатости языка [родительный падежъ имени прямо послѣ *въ*—этого нѣтъ ни въ народной рѣчи, ни въ нашей лучшей поэзіи]. Но пьеса такъ удивительно колоритна. Она такъ — по своему — изящно символична.

. . . . . .

У Виктора Гофмана [издалъ одну ,Книгу вступленій'] есть нѣчто въ этомъ же родѣ — его ,Въ коляскѣ' [стр. 39 сл.]. Пьеса эта, какъ бы примыкающая къ предыдущей по содержанію, кажется, хорошо извѣстна публикѣ, и я лишь бѣгло ее напомню.

Викторъ Гофманъ—птенецъ гнѣзда Бальмонта. Онъ часто читалъ, очевидно, какъ и всѣ мы, впрочемъ, его ,Дрожащія ступени'. Вотъ самый жанръ:

Вся шурша на ходу, ты идешь по тропинкѣ,
По зеленой тропинкѣ въ саду,
Ты невѣрно скользишь въ своей узкой ботинкѣ,
Точно робко ступаешь по льду.

Заложили коляску. На крыльяхъ коляски
Отражается радужный свѣтъ.
Ты восторженно щуришь блестящіе глазки,—
О, я зналъ, ты изъ рода кометъ...

. . . .

Развѣ можно кометѣ быть плѣнной, быть плѣнной...

. . . .

Понеслись твои кони, твои черные кони,
Все кругомъ, какъ и ты, понеслось.
Голова твоя блещетъ въ воздушной коронѣ
Развѣваемыхъ вѣтромъ волосъ.

Ты глядишь, ты дрожишь, ты смѣешься украдкой,
На лету обрывая сирень.
Уноситься такъ сладко. Уноситься такъ сладко
Въ этотъ радостно-солнечный день!

Жанръ дается немногимъ, но это одно изъ серьезныхъ орудій культуры въ сферѣ искусства. Я не буду говорить о жанрѣ и пейзажѣ у Бунина. Кто не знаетъ его превосходнаго ,Листопада', въ свое время отмѣченнаго и высокоавторитетной критикой? Но по моему поэзія лавреата даже не понятна безъ анализа его часто отличной прозы. Да, пожалуй, что Бунинъ ужъ и переросъ свою ритмическую лирику.

У Бунина есть страстный, исключительный поклонникъ—Валентинъ Кривичъ. [Сборникъ ,Цвѣтотравы' въ печати]. Только этотъ младшій любитъ удушливый и даже грозовой колоритъ пейзажа.
Вотъ его ,Праздникъ' въ выдержкахъ:

Нераздуманною думой
Молча въ вѣчность уходя,
Былъ закутанъ день угрюмый
Паутиною дождя.

. . . .

У заборовъ, на панели,
Въ глинѣ желтыхъ площадей,
Цѣлый день, шумя, чернѣли
Кучи вымокшихъ людей.

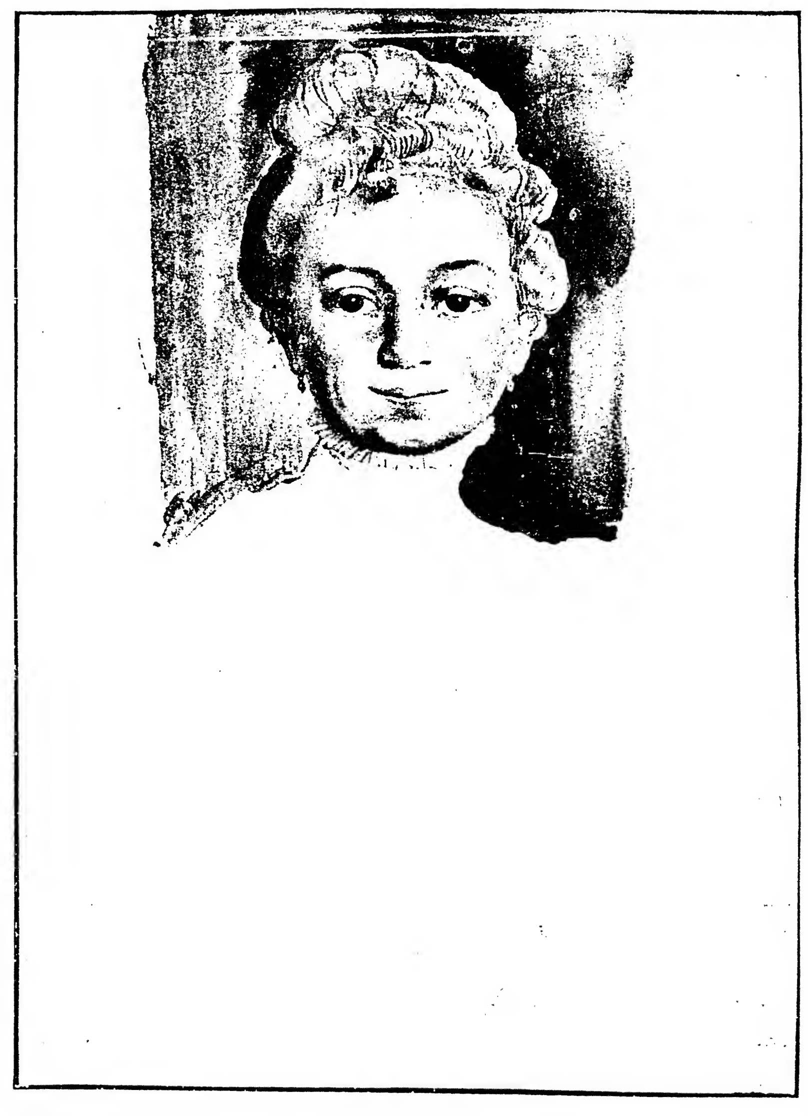
И зажегши за туманомъ
Глазъ слѣпого фонаря,
Умиралъ больнымъ и пьянымъ
Красный День календаря.

Велся скучно и невнятно
Скучный споръ дождя и крышъ,
И зловѣщи были пятна
Синихъ вымокшихъ афишъ.

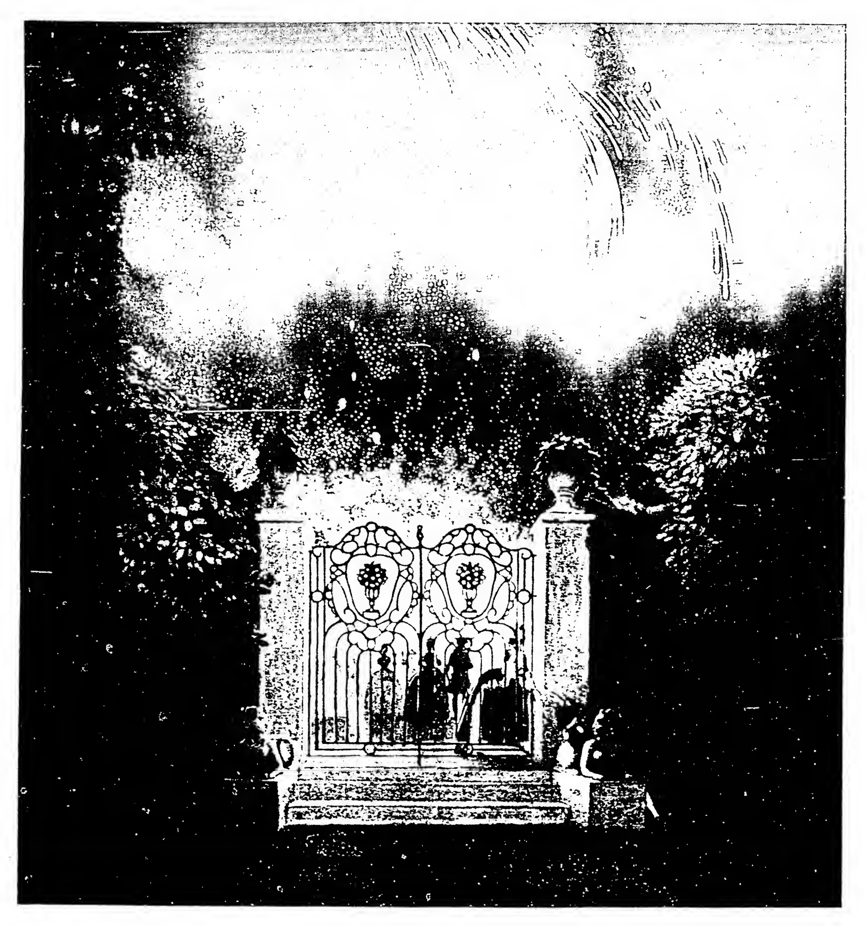
Вѣрный вкусъ и много отчетливой—хотя не солнечной, а скорѣй электрической ясности—въ строго правильныхъ, но суховатыхъ строфахъ Валентина Кривича. Откуда только у этого молодого поэта такая не то что пережитость, а даже согбенность въ тонѣ пьесы? Или и точно 1905-й годъ и его страшный сосѣдъ раньше времени состарили людей, невеселыхъ отъ природы? Революціонные годы отразились на творчествѣ нашихъ корифеевъ, особенно Валерія Брюсова, Сологуба, Блока, и было бы, можетъ быть, интересно прослѣдить, какъ эти характерные типы лиризма приспособлялись къ тому, что не терпѣло никакихъ приспособленій.

. . . . . .

Но я отмѣчу здѣсь иныя, болѣе, кажется, типическія явленія, а прежде всего ,Алую книгу' Кречетова и ,Крылья Икара' Дм. Цензора. Дм. Цензоръ густо и мрачно реториченъ. Но нѣтъ-нѣтъ и промелькнетъ у него какой-то молодой лиризмъ—тогда и на отсутствіе мѣры смотришь поневолѣ уже другими гла-



К. Сомовъ. *„Портретъ г-жи N“ (акварель).*



К. Сомовъ. Фейерверкъ.

зами. Дм. Цензоръ становится проявителемъ нашего смутнаго, чаднаго и давно накопившагося раздраженія.

Вотъ городъ—

Безумный старый гробовщикъ!
Копаешь ты свои могилы;
И жизнь, и молодость, и силы
Смѣясь хоронишь каждый мигъ.

Среди твоихъ гніющихъ стѣнъ
Палачъ—предатель наготовѣ,
Ты весь пропитанъ ядомъ крови,
Ты—западня и душный плѣнъ.

. . . .

[‚Крылья Икара' 1909 г. стр. 25].

Кречетовъ немножко нервенъ для барда. Но я люблю неврастеничность, и можетъ быть даже искреннюю, этихъ строкъ ‚Алой книги':

Не говори, что я усталъ,
Не то нездѣшними руками
Я гряну скалы надъ скалами,
И брызнутъ вверхъ осколки скалъ.
Не говори, что я усталъ.

О, какой это—интересный психологическій документъ, не для Кречетова, конечно,—причемъ здѣсь онъ? А для всѣхъ насъ.

По своему, но какъ-то мягче, реторична мечта Льва Зарянскаго—въ ней нѣтъ уже ни надрыва, ни хлесткости.

Какъ странно иногда слагаются напѣвы:
Не изъ цвѣтовъ и травъ, что собраны въ глуши,
Не изъ игры очей, не изъ улыбокъ дѣвы
И не изъ горькихъ думъ отринутой души.

Порой слагается напѣвъ изъ слезъ и крови,
Изъ стоновъ узниковъ, идущихъ на разстрѣлъ...
Какой-то скорбный зовъ таится въ каждомъ словѣ;
Какой-то яркій свѣтъ мелодію согрѣлъ.

[‚Надъ моремъ затихшимъ', 1908].

Этотъ лирикъ рѣзко разнится отъ поэта Бальмонтовскаго типа—Евгенія Тарасова. [Двѣ книги стиховъ, я знаю только вторую, 1908 г.—‚Земныя дали']. Евгеній Тарасовъ представляется ненавидящимъ городъ тревожно и брезгливо. И иногда онъ довольно удачно стилизуетъ ‚стихійность'.

Зачѣмъ—не помню. Куда—не знаю.
Въ провалахъ улицъ глухихъ иду.
Проклятый городъ! Я вспоминаю.
Вотъ что-то вспомнилъ. Чего-то жду.
А городъ тусклый, какъ филинъ, мраченъ.
Хрипитъ, плюется и гонитъ прочь.
И вотъ я тѣснымъ кольцомъ охваченъ.
Огни и тѣни. За ними ночь.
. . . .
Проклятый городъ насквозь простуженъ,
Томится кашлемъ, хрипитъ въ бреду:
,Куда ты, нищій? Ты мнѣ не нуженъ'.
Куда — не знаю. Иду. Иду.

[,Ночью' стр. 35].

Сергѣй Рафаловичъ. [,Свѣтлыя пѣсни'] въ 1905 году еще ждетъ чего-то, еще смутно тревожится:

Себя я вижу... Понемногу
Въ себя гляжу;
И быстро къ тайному порогу
Я подхожу.

Исполненъ ужаса и страха,
Боюсь постичь...
Горитъ костеръ, чернѣетъ плаха;
Вотъ щелкнулъ бичъ.

Протяжный стонъ звучить упорный
Какъ перезвонъ;
И горько плачетъ кто-то черный
Во мглѣ склоненъ.

[стр. 27].

Но къ 1908 году въ антологической душѣ Бориса Садовского не осталось ничего, кромѣ жажды покоя, кромѣ какой то жуткой, почти старческой изнуренности:

Да, здѣсь я отдохну. Любовь, мечты, отвага,
Вы всѣ отравлены бореньемъ и тоской,
И только ты—мое единственное благо,
О всеобъемлющій, божественный покой.

[Сб. ,Позднее утро' стр. 86].

Зато эротика пріобрѣла въ страшные годы какой то героическій подъемъ. Неврастенія дрожащими руками застегиваетъ на себѣ кольчугу.

Наконецъ-то опять. Наконецъ-то опять!
Сколько дней безъ любви. Сколько дней.
Сотни сотенъ моихъ самоцвѣтныхъ камней
Вышли къ солнцу опять, чтобъ сіять.
Солнце мысли моей —
Тоска.
Крылья мысли моей —
Любовь.
Ризы мысли моей —
Слова...
Смерть идетъ на меня, чѣмъ бороться мнѣ съ ней?
Вотъ мой мечъ золотого огня.
Не боюсь я врага. И врага я простилъ.
Богъ сегодня мнѣ мечъ возвратилъ.

[Иванъ Рукавишниковъ ,Перевалъ' 1907 г. № 11 стр. 49 сл.].

Оговариваюсь, что рѣчь идетъ здѣсь вовсе не о поэзіи Ивана Рукавишникова, какъ сложномъ цѣломъ. Я взялъ лишь случайно характерный примѣръ особой формы лиризма, какой у насъ еще не было, кажется. Самъ Иванъ Рукавишниковъ извѣстный лирикъ и издалъ два сборника.

Эротическая неврастенія у Григорія Новицкаго [,Зажженныя бездны', 1908 г., ,Необузданныя скверны', 1909 г.] уже не думаетъ, однако, о революціи. Она хотѣла бы, наоборотъ, стать религіей, то сосредоточенно-набожная, то экстатически-сладострастная.—

На стѣнахъ висятъ картинки,
А въ углу за стекломъ смотритъ Богъ...
Я гляжу на ея узкія ботинки,
Напоенныя красотой ея ногъ...

[,Необузданныя скверны' стр. 18].

или:

Я изнемогъ въ безстыдномъ хорѣ
Согласныхъ Женскихъ тѣлъ.
Моя душа съ собой въ раздорѣ,
Кляня любви удѣлъ.

[ibid 19].

Но есть души робкія отъ природы. Ихъ наши мрачные и злые годы сдѣлали уже совсѣмъ шепотными.

Б. Диксъ [два небольшихъ сборника], говоритъ и даже поетъ, точно персонажи въ ‚L'intruse' Матерлинка,—подъ сурдину:

Неужто ты не любишь темныхъ комнатъ
Съ пятнами луннаго свѣта
На полу и на стѣнахъ.
Съ дрожащими кусками серебристыхъ тканей,
Брошенныхъ на темныя плиты.

[‚Ночныя пѣсни', 1907 г. стр. 8].

Попробуйте прочитать это днемъ, громко и хотя бы въ аудиторіи Соляного городка, — и я думаю — ничего не выйдетъ. Но создайте обстановку, понизьте голосъ до воркованія, и я увѣренъ, что въ словахъ Дикса прозвучитъ что-то чистое и нѣжно-интимное.

Другая шепотная душа—Дм. Коковцевъ [‚Сны на сѣверѣ', сборникъ]. Этотъ мало элегиченъ, вовсе ужъ не интименъ, и ему чужда прерывистость. Онъ закругленно и плавно шепотенъ, и пуговицы на его груди застегнуты всѣ до одной. Для Дикса все тайна. Но Коковцевъ любитъ отчетливость.

При тихомъ свѣтѣ чистыхъ звѣздъ
Живой мечты всегда любимой
Мнѣ міръ открытъ очамъ незримый
И ж и з н и с т р о й т а к ъ д и в н о п р о с т ъ.

[стр. 23].

Шепотной душой хотѣлъ бы быть и Модестъ Гофманъ [‚Кольцо', тихія пѣсни скорби, 1907], но этой шепотности я немножко боюсь.

И когда глядѣться въ очи
Неподвижный будетъ мракъ,
Я убью ее полночью,
С о в е р ш и в ъ с ъ н е й ч е р н ы й б р а к ъ

[стр. 13].

Одиноко стоитъ среди современныхъ лириковъ Георгій Чулковъ (я знаю его сборникъ ‚Весною на сѣверъ', 1908 г.). Больше другихъ, однако, повліялъ на него, кажется, Ѳедоръ Сологубъ. Красота—для него власть, и жуткая власть. Поэтъ относится къ Красотѣ съ упрекомъ, съ надрывомъ, но иногда и съ какимъ-то изступленнымъ обожаніемъ. Вотъ его ‚Жатва' въ выдержкахъ:

Она идетъ по рыжимъ полямъ;
Въ рукахъ ея серпъ.
У нея на челѣ багряный шрамъ,
Царскій гербъ.

. . . .

Она идетъ по рыжимъ полямъ,
Смѣется.
Увидитъ ее василекъ—улыбнется,
Нагнется.
Придетъ она и къ намъ—
Веселая.
Навѣститъ наши храмы и села.
По червленой дорогѣ
Шуршатъ—шепчутъ ей травы.
И виновный и правый
Нищей царицѣ—въ ноги,
. . . .
[стр. 11].

Или изъ пьесы ,Качели':

Я въ непрестанномъ и пьяномъ стремленьѣ...
Мечтанья, порывы—и вѣра, и сонъ.
Трепетно сладко до боли паденье
Мгновенье деревьевъ я вижу уклонъ
И новаго неба ко мнѣ приближенье;
И рвется изъ сердца отъ радости стонъ,—
О, мигъ искушенья!
О, солнечный звонъ! [стр. 14].

Ключъ къ поэзіи Георгія Чулкова не въ 2 его стихахъ, однако, а въ его же художественной прозѣ. Тайга серьезна и сурова. Она не любитъ лирнаго звона.

. . . . . .

Я намѣренно приберегъ подъ конецъ этой главы о лирикахъ, такъ или иначе сформированныхъ революціонными годами, одно уже яркое имя. Сергѣй Городецкій, совсѣмъ молодой поэтъ, но въ два года нашего вѣка [7-ой и 8-ой] онъ выпустилъ пять сборниковъ [,Ярь', ,Перунъ', ,Дикая воля', ,Дѣтскій сборникъ' и ,Русь']. Это какая то буйная, почти сумасшедшая растительность, я бы сказалъ Ноздревская, въ строго эстетическомъ смыслѣ этого слова, конечно.

Нельзя не чувствовать въ массѣ написанныхъ Городецкимъ стиховъ этой ужъ и точно ,дикой воли'. Столько здѣсь чего-то подлиннаго, чего не выдумаешь, не нашепчешь себѣ ничѣмъ. Тѣсно молодцу да нудно... Но какъ нудно подчасъ и сосунку...

Бѣжитъ звѣрье, бѣжалъ бы боръ,
Да крѣпко вросъ, закоренѣлъ.
А Юдо мчитъ и мечетъ взоръ

Охъ, изъ Державина, кажется! Ну, да—сойдетъ.

И сыплетъ крикъ острѣе стрѣлъ:
Я ѣсть хочу, я пить хочу!
Гдѣ мать моя?—я мать ищу.
Лѣсамъ, звѣрямъ свищу, кричу.
Въ лѣсахъ, поляхъ скачу, рыщу.
Тѣ клочья тамъ, ужели мать?
А грудь ея, цвѣтъ алъ сосецъ?
Къ губамъ прижать, десной сосать...
Пропалъ сосунъ, грудной малецъ!
Ахъ елка-ель, согнись въ вѣтвяхъ,
Склонись ко мнѣ, не ты-ль несешь
Молочный сокъ въ сукахъ-сучкахъ,
Не ты-ль меня спасешь спасешь?..
и т. д.

[,Перунъ' стр. 89].

Скажите, развѣ въ этой ,волѣ' нѣтъ и точно настоящаго лиризма?.. Конечно, вы бывали въ театрѣ Коммисаржевской и вамъ бы все стилизовать, но развѣ ужъ такой грѣхъ желать побыть чуточку не только безъ Гофмансталя, но и безъ Ремизова?

Я особенно люблю Городецкаго, когда онъ смотритъ—или правильнѣе—заставляетъ смотрѣть. И замѣтьте, это—не Андрей Бѣлый, который хочетъ во что-бы то ни стало васъ загипнотизировать, точно крышку часовъ фиксировать заставляетъ:

Милая, гдѣ ты,—
Милая?
Вечера свѣты
Ясные,
Вечера свѣты
Красные...
Руки воздѣты
Жду тебя...
Милая, гдѣ ты,—
Милая? и т. д.

[,Урна' 1909 стр. 67].

Нѣтъ, у Городецкаго—другое.

Здравствуй. Кто ты?—Неподвиженъ.
Кто? Струитъ глазами мракъ.
Кто? Пустынный взоръ приближенъ,
На губахъ молчанья знакъ.

. . . .

При тебѣ читать не нужно?
Странный гость. Но буду милъ,
Посидимъ спокойно дружно,
Ты, игра вечернихъ силъ!

Что?! На волю не хочу ли?
Хочешь воли—ты сказалъ?
Мнѣ? Да волю бы вернули?
Я? Да снова-бъ вольный сталъ?

Можешь? Можешь? Неподвиженъ.
Можешь—ты?—Молчанья знакъ.
Гдѣ онъ? сѣрый сводъ приниженъ.
Со стѣны струится мракъ.

[„Дикая воля" 1908 стр. 53 сл.].

Городецкій не гипнотизируетъ и не колдуетъ, но эти строчки заставляютъ насъ что-то переживать.

Это—самая настоящая поэзія.

Но, Господи, какъ мы развились за послѣдніе годы—съ того Майковскаго, помните, —

Я одна, вся дрожу, распустилась коса...
Я не знаю, что было со мною...

Теперь по нашему уже не такъ—10 страницъ, да еще сплошь заполненныя восьмистопными хореями въ одну строчку.

Это—Сергѣй Городецкій съ большимъ искусствомъ лирически рѣшаетъ вопросъ, была ли съ нимъ Лія или нѣтъ, и всѣ сомнѣнія разрѣшаются такъ:

Но одно лишь было вѣрно:
У меня надъ лбомъ печальнымъ [?] волоса вились—свивались,
Это, зналъ я, мнѣ давалось лишь любовнымъ единеньемъ.

[„Дикая воля" стр. 181].

. . . . . .

Послѣдній этапъ. Кончились горы и буераки; кончились Ліи, митинги, шаманы, будуары, Рейны, Майны, тайны, *я* большое, *я* маленькое, *я* круглое, *я* острое, *я* простое, *я* съ закорючкой. Мы въ рабочей комнатѣ.

Конечно, слова и здѣсь все тѣ же, что были тамъ. Но дѣло въ томъ, что здѣсь это уже завѣдомо только слова. Въ комнату приходитъ всякій, кто хочетъ, и всѣ поэты, кажется, перебывали въ ней хоть на день. Хозяевъ здѣсь нѣтъ, всѣ только гости.

Комнату эту я, впрочемъ, выдумалъ—ее въ самой пылкой мечтѣ даже нѣтъ. Но хорошо, если-бы она была.

Декадентство не боялось бы быть тамъ декадентствомъ, а символизмъ зналъ-бы цѣну своимъ символамъ.

Кажется, что есть и между нашими лириками такіе, которые хотѣли бы именно ,комнаты', какъ чего то открыто и признанно—городского, декораціи, театра хотя бы, гиньоля, вмѣсто жизни. Передо мной вырисовываются и силуэты этихъ поэтовъ. Иные уже названы даже. Все это не столько лирики, какъ артисты поэтическаго слова. Они его гранятъ и обрамляютъ. Въ ритмѣ они любятъ его гибкость, и что ритмомъ можно управлять, а въ творчествѣ исканіе и достиженіе.

Вотъ нѣсколько еще не названныхъ именъ.

Александръ Кондратьевъ [два сборника стиховъ] говоритъ, будто вѣритъ въ миѳы, но мы и здѣсь видимъ только миѳъ. Слова своихъ стиховъ Кондратьевъ любитъ точно,—притомъ особыя, козлоногія, сатировскія слова, а то такъ и вообще экзотическія.

Напр. Аль-Уцца, кто его знаетъ это слово, откуда оно и что собственно означаетъ, но экзотичность его обросла красивой строфою, и слово стало пріемлемымъ и даже милымъ—

Въ часъ, когда будетъ кротко Аль-Уцца мерцать,
Приходи, мой возлюбленный братъ.
Двѣ звѣзды синеватыхъ—богини печать—
На щекахъ моихъ смуглыхъ горятъ.

[Сб. ,Черная Венера' стр. 39].

Юрій Верховскій [сборникъ ,Разныя стихотворенія'] упрямо ищетъ согласовать свой лиризмъ, въ которомъ чувствуется что-то изящно простое, пріятно спокойное, съ подборомъ изысканныхъ и нѣсколько тревожныхъ даже ассонансовъ:

Слышу шорохъ, шумы, шелестъ
Вечерами темными;
Ахъ, зачѣмъ брожу я холостъ
Съ грезами безумными!
Вонъ, спѣша, летитъ ворона—
Крыльями повѣяла;
Вонъ вдали кричитъ сирена—
Душу мнѣ измаяла.

[‚Разныя стихотворенія' стр. 23].

Николай Гумилевъ [печатается третій сборникъ стиховъ] ‚кажется' чувствуетъ краски болѣе, чѣмъ очертанія, и сильнѣе любитъ изящное, чѣмъ музыкально-прекрасное. Очень много работаетъ надъ матеріаломъ для стиховъ и иногда достигаетъ точности почти французской. Ритмы его изысканно тревожны. Интересно написанное имъ недавно стихотвореніе ‚Лѣсной пожаръ' [‚Островъ,, № 1, стр. 8 сл.]. Что это—жизнь или миражъ?

Рѣзкій грохотъ, тяжкій топотъ,
Вой, мычанье, стонъ и ревъ,
И зловѣще тихій ропотъ
Закипающихъ ручьевъ.

Вотъ несется слонъ-пустынникъ,
Левъ стремительно бѣжитъ,
Обезьяна держитъ финикъ
И пронзительно визжитъ,

Съ вепремъ стиснутый бокъ о бокъ
Легкій волкъ, душа ловитвъ,
Зубы бѣлы, взоръ не робокъ—
Только время не для битвъ.

Лиризмъ Н. Гумилева—экзотическая тоска по красочно-причудливымъ вырѣзамъ далекаго юга. Онъ любитъ все изысканное и странное, но вѣрный вкусъ дѣлаетъ его строгимъ въ подборѣ декорацій.

Графъ Алексѣй Н. Толстой—молодой сказочникъ, стилизованъ до скобки волосъ и говорки. Сборника стиховъ еще нѣтъ. Но многіе слышали его прелестную Хлою-хвою. Ищетъ, думаетъ; искусство слова любитъ своей широкой душой. Но лирикъ онъ стыдливый и скупо выдаетъ пьесы съ византійской позолотой заставокъ—

Утромъ росы не хватило,
Стонетъ утроба земная.
Сверху то высь затомила
Матушка степь голубая,
Быкъ на цѣпи золотой
Въ небѣ высоко реветъ...
Вонъ и корова плыветъ,
Быкъ увидалъ огневой,
Вздыбился, палъ...

[,Островъ' № 1 стр. 37].

Петръ Потемкинъ—поэтъ новаго Петербурга. ,Смѣшная любовь'—преинтересная книга. Сантименталенъ, почти слезливъ, иногда несуразенъ. Во всякомъ случаѣ искренній, не знаю какъ человѣкъ, но искатель искренній. Страшно мнѣ какъ-то за Петра Потемкина.

Я пришелъ къ моей царицѣ куклѣ,
Сквозь стекло цѣловалъ ея бѣлыя букли
И лица восковой овалъ.
Но пока цѣловалъ я, въ окошкѣ любимая мной
Повернулась на тоненькой ножкѣ ко мнѣ спиной.

[,Смѣшная любовь', стр. 36].

Владиміръ Пястъ надменно элегиченъ. Надъ философской книгой однако, повидимому, способенъ умиляться, что хотя, можетъ быть, и мѣшаетъ ему быть философомъ, но придаетъ красивый оттѣнокъ его поэзіи.
Надъ ритмомъ работаетъ серьезно, по-Брюсовски, и помогай ему Богъ! Мнѣ понравилась въ ,Оградѣ' (единственномъ покуда сборникѣ его, кажется) элегія:

Слышишь ты стонъ замирающій?
Чей это стонъ?
Міръ, безысходно страдающій,
Мой и ко мнѣ припадающій—
Сѣрый туманный,
Странный
Небосклонъ.
Тянется мерзлая ручка:
,Баринъ, подайте копѣечку!
Дѣвочка глянетъ въ глаза.
На кацавеечку,
Рванымъ платкомъ перетянутую,
Капнетъ слеза.

Талая тучка
Робкая, будто обманутая,
Врѣзалась въ странно-туманныя
— Нѣтъ не обманныя!—
Небеса.
Гдѣ же вы, прежніе,
Несказанные
Голоса?
Отчего день за днемъ безнадежнѣе?

[‚Ограда‘ 1909 стр. 71 сл.].

Фетъ повліялъ или Верленъ? Нѣтъ, что то еще. Не знаю, но интересно. Подождемъ.

Рельефнѣе высказался Сергѣй Соловьевъ [два сборника: ‚Цвѣты и ладанъ‘ и ‚Crucifragium‘]. Лиризмъ его сладостенъ, прянъ и кудреватъ, какъ дымъ ароматныхъ смолъ, но хотѣлось бы туда и каплю терпкости, зацѣпу какую-нибудь, хотя бы шершавость. Валерій Брюсовъ, и тотъ нѣтъ-нѣтъ да и обломаетъ гвоздикъ на одномъ изъ своихъ лирическихъ валовъ.

Положимъ, лексическія причуды у Сергѣя Соловьева васъ задерживаютъ иногда. Но вѣдь это совсѣмъ не то, что намъ надо. Вотъ начало его прелестной ‚Primavera‘. Увы! думалъ ли кваттрочентистъ, что его кагда-нибудь будутъ такъ любить на Парнасѣ?

Улыбнулась и проснулась,
Полня звуками лѣса,
За плечами развернулась
Блѣдно желтая коса.

Взоръ, какъ небо, безпредѣленъ,
Глубина его пуста,
Переливчатъ, влаженъ, зеленъ...
Мягко чувственны уста.

Гдѣ съ фіалками шептались
Незабудки и цвѣла
Маргаритка,—тамъ сплетались
Дымно—тонкія тѣла... и т. д.

[Цв. сѣв. асс. стр. 45].

Хорошо дышится въ этихъ стихахъ. Воздуху много. Сплошное *а* мужскихъ риѳмъ дѣйствуетъ какъ-то удивительно ритмично.

Въ самое послѣднее время появилась еще книга стиховъ Валеріана Бородаевскаго (изд. ‚Оръ‘). Предисловіе къ ней написалъ Вячеславъ Ивановъ.
Пьесы разнообразны, но, кажется, главнымъ образомъ, благодаря разнообразію вліяній:

1) Ко мнѣ въ жемчужницѣ, на черныхъ лебедяхъ
Плывешь, любимая, и простираешь длани,
Съ глазами нѣжной и безумной лани
И розой въ смольныхъ волосахъ.
[стр. 26].

(Чистый Парнассъ—Валерій Брюсовъ, отдыхающій среди ‚поисковъ‘).

2) Я пронжу, пронжу иглой
Сердце куклы восковой.
Жарко, сердце, загорись,
Разорвись
. . . .
Сердце, сердце, разожгись,
Разорвись!
[стр. 30 сл.].

(ср. Вяч. Ивановъ, ‚Мэнада‘).
Самъ по себѣ новый авторъ болѣе всего впечатляется мракомъ,—у него пещерная муза. Вотъ отрывокъ изъ пьесы, гдѣ стихъ достигаетъ у него настоящей крѣпости, а рѣчь—завидной простоты:

Плѣсень подъ сводомъ, осклизлыя стѣны
И рудокопъ, ночью и днемъ,
Съ чахлымъ огнемъ,—
Вянущимъ, тающимъ, въ долгія смѣны
Медленнымъ вѣрно стучитъ молоткомъ.
Кони понурые вдоль галлереи
Гулко катятъ груды камней.
Окрики—гей!
Плавно дрожатъ сѣдловатыя шеи,
Вислыя губы темничныхъ коней.
[стр. 41].

Наконецъ останавливаюсь въ нѣкоторомъ недоумѣніи. Вотъ сборникъ Владислава Ходасевича ‚Молодость‘. Стихи еще 1907 г., а я до сихъ поръ не пойму: Андрей ли это Бѣлый, только безъ очарованія его зацѣпокъ, или нашъ, изъ ‚комнаты‘.
Верленъ во всякомъ случаѣ проработанъ хорошо. Славные стихи и степью не пахнутъ. Богъ съ ними, съ этими емшанами!

Время легкій бисеръ нижетъ:
Часъ за часомъ, день ко дню...
Не съ тобой ли сынъ мой прижитъ?—
Не тебя ли хороню?

Время жалобъ не услышитъ!
Руки вскину къ синевѣ,—
А уже рисунокъ вышитъ
На исколотой канвѣ.

Я досказалъ обо всѣхъ, кого только успѣлъ сколько нибудь изучить. Многіе пропущены, конечно. Иныхъ я обошелъ сознательно. Такъ я ничего не сказалъ о Мережковскомъ, С. А. Андреевскомъ, Льдовѣ, Фофановѣ, Влад. Соловьевѣ, Минскомъ, о Случевскомъ послѣдняго періода... Но имъ здѣсь и не мѣсто въ этомъ очеркѣ, такъ какъ они давно выяснились. Когда буду говорить о новомъ искусствѣ, скажу и о нихъ—долженъ буду сказать.

. . . . . .

Итоги таковы.
Среди новыхъ лириковъ есть четыре имени, символизирующихъ вполнѣ сложившіеся типы лиризма: Бальмонтъ, В. Брюсовъ, В. Ивановъ, Сологубъ.

Современная поэзія чужда крупныхъ замысловъ, и въ ней рѣдко чувствуется задушевность и очарованіе лирики поэтовъ Пушкинской школы.

Но за то она болѣе точно и разнообразно, чѣмъ наша классическая, умѣетъ передавать настроеніе. Это зависитъ отъ гибкости, которую пріобрѣли въ ней ритмы, а также отъ стремленья большинства поэтовъ придать своимъ пьесамъ своеобразную колоритность. Сказалось, конечно, и стремленіе къ новизнѣ.

На нашемъ лиризмѣ отражается усложняющаяся жизнь большого города. Въ результатѣ болѣе быстраго темпа этой жизни и другихъ условій недавняго времени—современная лирика кажется иногда или неврастеничной или угнетенной.

Среди модернистовъ замѣтно сильное вліяніе французской поэзіи—за послѣднее время особенно Верхарна и Эредіа.

Изрѣдка возникаютъ попытки и славяно-византійской стилизаціи, причудливый возвратъ къ старинѣ.

ВЯЧ. Г. КАРАТЫГИНЪ

‚САЛАМБО' МУСОРГСКАГО

НОГО воды утекло за двадцать восемь лѣтъ со дня смерти Мусоргскаго. Много бумаги исписано русскими критиками, многіе изъ былыхъ кумировъ (Кюи, отчасти Балакиревъ) поблекли въ былой славѣ своей; возникли новыя теченія, новыя симпатіи (Скрябинъ), но цѣпкая рука времени до сихъ поръ безсильна надъ памятью о великомъ авторѣ ‚Бориса'. Мало того, безсмертная тѣнь геніальнаго композитора какъ бы все больше выростаетъ передъ нами на фонѣ быстробѣгущаго времени. По мѣрѣ созданія исторической перспективы, насъ какъ-то все меньше шокируютъ тѣ внѣшніе техническіе недочеты въ творчествѣ Мусоргскаго, на которые такъ любили въ свое время ссылаться критики-филистеры и рутинеры, не понимавшіе самаго важнаго и великаго, чѣмъ жива душа Мусоргскаго, чѣмъ безсмертно его искусство.

Кѣмъ былъ Мусоргскій для современныхъ ему ‚меломановъ'? Какимъ-то музыкальнымъ выродкомъ, злостнымъ чудакомъ, дикимъ анархистомъ, нарушавшимъ всѣ музыкальныя традиціи добраго стараго времени, въ корнѣ подрывавшимъ всѣ основы искусства. А нынѣ? Нынѣ этотъ крайній ‚нигилистъ' отъ музыки, этотъ ‚грубый натуралистъ' съ музыкальнымъ воображеніемъ, столь пламеннымъ и необузданнымъ, что современники не могли открыть въ немъ ничего, кромѣ хаотическаго, ‚діонисовскаго' разброда творческихъ силъ, нынѣ этотъ нигилистъ кажется композиторомъ, вполнѣ умѣреннымъ по направленію. Въ его творчествѣ, нѣкогда производившемъ на слушателей впечатлѣніе дикаго, безпорядочнаго, неистоваго бреда, для насъ открываются совершенно новыя стороны. Мы замѣчаемъ мало-по-малу высшую закономѣрность этой музыки, мы находимъ цѣлый рядъ организующихъ моментовъ въ музыкаль-

номъ мышленіи Мусоргскаго, начинаемъ ощущать архитектонику его музыки, ея логику, ея пластику, ея ‚аполлоническія‘ начала. Каждый новый день, проходящій со дня смерти великаго композитора, медленно, но вѣрно стираетъ съ лица Мусоргскаго маску послѣдовательнаго ‚кучкиста‘ и ‚реалиста‘, и подъ слоемъ реализма обнаруживаются цѣлыя залежи яркаго идеализма, трагическаго паѳоса, мистическихъ переживаній, музыкальныхъ образовъ міровой значительности и глубины.

Правда, ‚идеализмъ‘ въ натуралистической музыкѣ Мусоргскаго уже давно замѣченъ и оцѣненъ. Еще Стасовъ, характеризуя первый, подготовительный періодъ музыкальной дѣятельности Мусоргскаго говоритъ, что ‚общимъ характеромъ его творчества была идеальность‘. Очень опредѣленно высказался объ этомъ и Р.-Корсаковъ (въ ‚Лѣтописи‘): ‚Романсъ ‚Ночь‘ былъ выразителемъ той идеальной стороны его таланта, которую впослѣдствіи онъ самъ втопталъ въ грязь, но запасомъ которой при случаѣ пользовался. Запасъ этотъ былъ заготовленъ имъ въ ‚Саламбо‘ и еврейскихъ хорахъ, когда онъ еще мало думалъ о сѣромъ мужикѣ‘.

Однако, не слишкомъ ли ограниченно такое представленіе объ идеализмѣ Мусоргскаго? Нѣтъ сомнѣнія, что, увлекаясь народничествомъ, воспитывая свои гражданскія чувства на литературѣ Герцена и Чернышевскаго, доводя идеи балакиревскаго кружка о музыкальной выразительности и изобразительности до крайнихъ выводовъ, Мусоргскій сознательно ‚втаптывалъ въ грязь‘ идеальную сторону своего дарованія, принципіально отрицалъ технику, ибо желалъ не музыки, а ‚живой бесѣды‘ съ людьми посредствомъ музыки. Но удалось ли ему хотя однажды дать образчикъ чисто-утилитарнаго искусства, чисто-‚прикладной‘ музыки? Удалось ли когда-нибудь Мусоргскому окончательно подавить въ себѣ стремленіе къ музыкально-прекрасному, обратить ‚преславную‘ Эвтерпу въ покорную служанку моральныхъ и соціальныхъ убѣжденій?

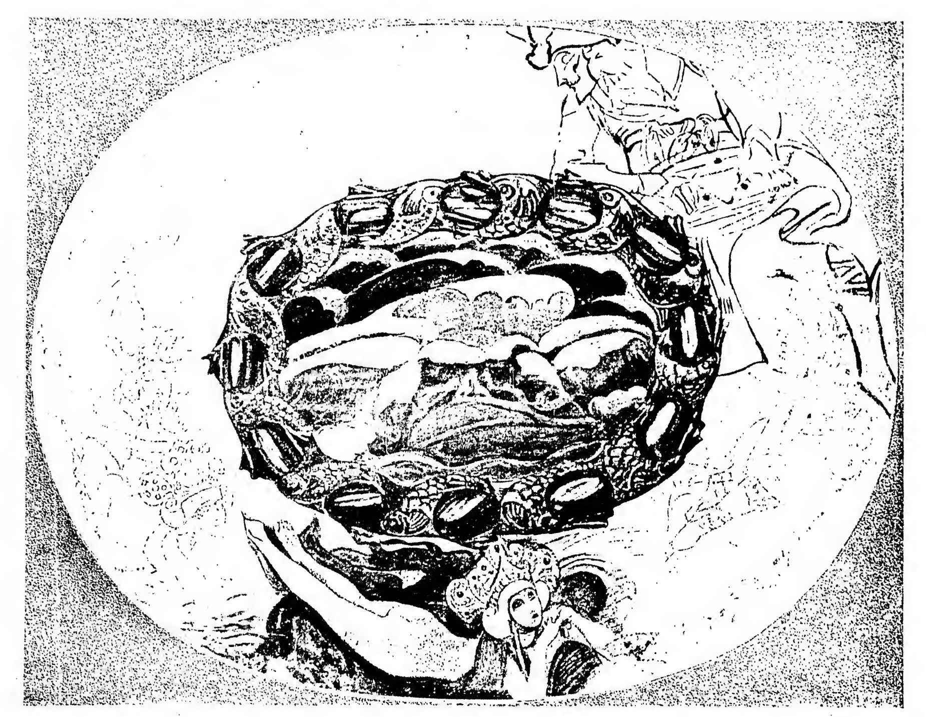
Къ сожалѣнію, еще до сихъ поръ пользуется значительнымъ кредитомъ мнѣніе, будто главный періодъ творчества Мусоргскаго, примѣрно десятилѣтіе 1865—1875 гг., есть періодъ чисто-реалистическаго творчества. Но гдѣ же этотъ исключительный реализмъ? Развѣ въ чудесной ‚Дѣтской‘—за вычетомъ всѣхъ иллюстраціонныхъ подробностей—мало превосходныхъ и высоко идеалистическихъ по музыкѣ моментовъ? Развѣ нѣтъ высокой поэзіи въ такихъ перлахъ вокальной музыки, какъ ‚По грибы‘, ‚Пирушка‘, ‚Савишна‘? Развѣ весь идеализмъ ‚Бориса‘ заимствованъ изъ ‚Саламбо‘? Наконецъ, если Мусоргскій

въ самую блестящую эпоху своей дѣятельности окончательно поборолъ въ себѣ природное тяготѣніе къ идеализму, то отчего для ,изображенія' смерти Бориса, для засѣданія Боярской думы, для дуэта Марины съ Самозванцемъ и для многихъ другихъ сценъ ,Бориса' авторъ не придумалъ особой ,реалистической' музыки, а черпалъ полными пригоршнями изъ своей первой, неоконченной оперы?

Оттого, что Мусоргскому до послѣднихъ дней жизни такъ и не удалось вполнѣ побѣдить себя, подчинить свое природное влеченіе къ красотѣ—системѣ художественныхъ взглядовъ, съ неумолимой прямолинейностью выработанныхъ на почвѣ всей тогдашней общественной русской культуры. Этотъ постоянный разладъ Мусоргскаго съ самимъ собою, это вѣчное противорѣчіе его творческой жизни и было основной трагедіей ея, основнымъ ,надрывомъ' ея, нашедшимъ благопріятную почву для своего развитія во всей неудачно сложившейся судьбѣ композитора. Къ концу дней своихъ, подъ воздѣйствіемъ грубой лести со стороны однихъ лицъ и еще болѣе грубыхъ и глупыхъ нападокъ (на ,Бориса') со стороны другихъ, подъ вліяніемъ гибельной страсти къ вину, которую преступно развивали въ Мусоргскомъ окружавшіе его многочисленные ,друзья-пріятели' и которая въ такой же мѣрѣ способствовала возникновенію у Мусоргскаго самыхъ грандіозныхъ творческихъ плановъ, въ какой препятствовала ихъ осуществленію,—подъ давленіемъ всей этой тяжелой атмосферы, исполненной жестокихъ духовныхъ и житейскихъ ,диссонансовъ', надрывъ Мусоргскаго разросся до огромныхъ размѣровъ. Мусоргскій послѣднихъ лѣтъ былъ близокъ къ вырожденію въ какого-нибудь несчастнаго Лебядкина, въ капитана Снегирева, въ одинъ изъ страшныхъ и мучительныхъ типовъ нашего ,жестокаго таланта', съ ихъ гордостью униженія, вычурностью простоты, искренностью аффектаціи, геніальностью слабоумія и прочими бездонными ужасами антиномической психологіи.

Этотъ призракъ надвигающейся Достоевщины, конечно, ослаблялъ, по крайней мѣрѣ количественно и формально, творческую дѣятельность Мусоргскаго, но— что за странная иронія судьбы!—какъ разъ въ этотъ упадочный періодъ творчества композитору суждено было создать одинъ изъ самыхъ идеалистическихъ своихъ образовъ—образъ Мареы-раскольницы, написать одно изъ самыхъ свѣтлыхъ и жизнерадостныхъ своихъ сочиненій—сцены изъ ,Сорочинской ярмарки'. Да, сложными, темными, противорѣчивыми путями шло его творчество. И безъ сомнѣнія, правъ Стасовъ, заключившій свой прекрасный біографическій очеркъ ,Модестъ Петровичъ Мусоргскій' (1881 г.) такими словами: ,Мусоргскій умеръ, далеко не выполнивъ всего, что обѣщала богатая его на-

К. Сомовъ. *Прогулка маркизы (эскизъ).*



М. Врубель. *„Жемчужина“.*

тура, но и далеко не вполнѣ оцѣненный своимъ отечествомъ. Это послѣднее дѣло—задача будущаго времени и будущихъ поколѣній'.
Не наступило ли уже это время, не пришло ли это поколѣніе, не есть ли это наше время и наше поколѣніе?

Теперь мы не только знаемъ жизненную драму Мусоргскаго, но непосредственно чувствуемъ ее въ звукахъ его музыки. Теперь музыка эта уже проникаетъ въ массы, становится общедоступной. Не одни музыканты, но и толпа уже почуяла въ ней чисто-музыкальное содержаніе. Даже въ самомъ, казалось бы, крайнемъ образцѣ ‚прикладной' музыки, въ знаменитой ‚Женитьбѣ' Мусоргскаго, мы замѣчаемъ теперь не только пестрый рядъ мѣтко найденныхъ ассоціацій между словомъ и ‚характеризующимъ' его звукомъ, но и своеобразную цѣльность формы, опредѣленный тематическій планъ, законченность отдѣльныхъ эпизодовъ (разсказъ свахи) и громадную, чисто-Гоголевскую силу юмора и блестящаго остроумія. Какъ же не соблазниться мыслью, что именно намъ и, конечно, не мнѣ или другимъ отдѣльнымъ, хотя бы и многочисленнымъ музыкантамъ, но именно намъ, какъ всей современной музыкальной массѣ—ибо только окончательный приговоръ массы вѣренъ и проченъ—дано понять истинное музыкальное значеніе Мусоргскаго, дано постичь, что этотъ великій человѣкъ былъ прежде всего великимъ музыкантомъ! Какъ знать, быть можетъ, уже недалеко то время, когда Мусоргскій изъ ‚реалистовъ' будетъ перечисленъ въ группу безсмертныхъ ‚классиковъ' отечественной музыкальной литературы?
Двумя путями возможно облегчить Мусоргскому эту, самимъ авторомъ, вѣроятно, менѣе всего предвидѣнную, ‚классификацію'. Одинъ, и самый важный, путь уже проложенъ преданнымъ другомъ Мусоргскаго, Римскимъ-Корсаковымъ. Почти всѣ посмертныя вещи Мусоргскаго — а добрая половина всего созданнаго имъ вышла посмертнымъ изданіемъ — тщательно проредактированы Р.-Корсаковымъ. Онъ привелъ въ порядокъ техническую сторону сочиненій покойнаго друга, закончилъ и обработалъ многое, существовавшее лишь въ черновыхъ эскизахъ, выправилъ оркестровку многихъ вещей. Притомъ все это сдѣлано такъ любовно, съ такимъ пониманіемъ истинныхъ намѣреній композитора, лишь по недостатку его музыкальнаго образованія неудачно или приблизительно выполненныхъ, что редакторъ съ полнымъ правомъ называлъ свои редакціонныя измѣненія ‚настоящей' гармоніей, истинной формой того или другого мѣста. Мастерской редакціей своей Р.-Корсаковъ, несомнѣнно, въ высокой степени способствовалъ безсмертію Му-

соргскаго, ибо ему удалось очистить музыку Мусоргскаго отъ коры ея многочисленныхъ техническихъ погрѣшностей, показать чисто-внѣшній характеръ всѣхъ шероховатостей его письма и тѣмъ самымъ выявить передъ нами истинную сущность и силу этой музыки. Но есть и другой путь, который нынѣ уже не можетъ страшить поклонниковъ и цѣнителей творчества Мусоргскаго, это— путь ‚академическій', путь изученія, изслѣдованія всей музыкальной дѣятельности Мусоргскаго со всѣми ея свѣтлыми и темными сторонами. Послѣднія уже не пугаютъ и не отталкиваютъ насъ. Тотъ же Р.-Корсаковъ и та же 28-милѣтняя ‚перспектива', создавшаяся по отношенію къ Мусоргскому, слишкомъ ярко повѣдали намъ о безмѣрномъ превосходствѣ геніальныхъ сторонъ въ дарованіи Мусоргскаго надъ нѣкоторыми внѣшними странностями и дефектами этого дарованія. Подробное изученіе музыкальнаго наслѣдія Мусоргскаго можетъ нынѣ лишь способствовать дальнѣйшему упроченію его славы.

Въ видѣ перваго моего критическаго опыта о Мусоргскомъ я предлагаю вниманію читателей возможно болѣе полную сводку всѣхъ современныхъ данныхъ о наименѣе извѣстномъ, но во многихъ отношеніяхъ въ высшей степени замѣчательномъ и важномъ произведеніи Мусоргскаго: о его юношеской оперѣ ‚Саламбо'.

. . . . . .

Тяготѣніе къ оперному творчеству проявилось у Мусоргскаго очень рано. Еще въ 1856 г., 17-и-лѣтнимъ ‚преображенцемъ' онъ увлекся романомъ В. Гюго ‚Han d'Islande' и затѣялъ писать оперу на этотъ сюжетъ. Но, какъ сознался впослѣдствіи самъ Мусоргскій, изъ этой попытки ‚ничего не вышло, потому что и не могло выйти', такъ какъ композиторъ, зарекомендовавшій себя до этой несостоявшейся оперы всего лишь сочиненіемъ единственной и притомъ сугубо диллетантской польки (‚porte-enseigne polka' 1852), въ то время еще не зналъ азбуки композиціи и почти не былъ знакомъ съ музыкальной литературой. Но первая неудача не остановила Мусоргскаго. Упражненія въ романсахъ, знакомство съ Даргомыжскимъ и Бородинымъ (1856), Балакиревымъ и Кюи (1857), Р.—Корсаковымъ (1861), постепенное объединеніе всѣхъ иазванныхъ музыкантовъ въ общій кружокъ товарищей—композиторовъ, дальнѣйшее развитіе сформировавшейся изъ кружка ‚новой русской школы', все это сразу разбудило творческій духъ Мусоргскаго и содѣйствовало быстрому и блестящему развитію его таланта. Въ концѣ 50-хъ годовъ, вскорѣ послѣ ‚неудачи съ ‚исландскимъ' сюжетомъ, Мусоргскій принимается за музыкаль-

ную обработку греческой трагедіи и сочиняетъ музыку къ ‚Эдипу‘ Софокла (русскій переводъ Шестакова былъ напечатанъ въ ‚Пропилеяхъ‘, 1852 г.). Но и эта опера далеко не доведена авторомъ до конца. Къ сожалѣнію, даже тѣ немногіе номера, которые были написаны Мусоргскимъ, до сихъ поръ не найдены, а можетъ быть и навсегда затеряны. Уцѣлѣлъ только одинъ превосходный по музыкѣ народный хоръ у храма Эвменидъ передъ появленіемъ Эдипа. Посвященный Балакиреву хоръ этотъ является первымъ серьезнымъ сочиненіемъ Мусоргскаго въ оперномъ стилѣ. Этотъ же хоръ былъ первымъ опернымъ опытомъ Мусоргскаго, исполненнымъ въ публичномъ концертѣ (К. Лядова, 1861 г.). Тѣмъ болѣе страннымъ представляется, что, только что сочинивъ прекрасное произведеніе (впослѣдствіи изд. подъ ред. Р.—Корсакова), Мусоргскій цѣликомъ переноситъ музыку хора въ слѣдующую свою оперу ‚Саламбо‘, а затѣмъ въ ‚Младу‘, а впослѣдствіи намѣревается греческій хоръ обратить въ Малороссійскій и воспользоваться ‚Эдипомъ‘ для 3-го дѣйствія ‚Сорочинской ярмарки‘. Какимъ образомъ Мусоргскій, который къ срединѣ 60-хъ годовъ началъ уже проявлять явную тенденцію къ ‚реализму‘, рѣшался на подобныя перемѣщенія? Отвѣтомъ на этотъ вполнѣ законный вопросъ могутъ служить слѣдующія соображенія.

Музыка Эдипа богата діатоническими оборотами, проста и ясна по гармоніи и по фактурѣ. Подобную музыку непремѣнно долженъ пѣть оперный народъ. Но какой народъ? Музыка не даетъ никакого точнаго отвѣта на этотъ вопросъ. Мусоргскимъ не подчеркнуто никакихъ музыкально-этнографическихъ особенностей. Оттого то его Эдипъ въ равной мѣрѣ возможенъ и въ Греціи и въ Карѳагенѣ. Но возможенъ ли онъ въ славянской ‚Младѣ‘ или въ обстановкѣ малороссійскихъ мазанокъ, притомъ въ самую ‚реалистическую‘ эпоху музыкальной дѣятельности Мусоргскаго? Нѣтъ, невозможенъ, вѣрнѣе былъ бы невозможенъ, если бы Мусоргскій въ эпоху высшаго расцвѣта своего музыкальнаго генія былъ дѣйствительно тѣмъ крайнимъ адептомъ ученія о правдѣ въ звукахъ, какимъ многіе его до сихъ поръ себѣ представляютъ. Но именно эти постоянные переносы музыки изъ ‚Эдипа‘ въ ‚Саламбо‘, изъ ‚Саламбо‘ въ ‚Младу‘, изъ ‚Млады‘ въ ‚Сорочинскую ярмарку‘, это несомнѣнное музыкальное сходство между Степаномъ (изъ ‚Женитьбы‘) и Варлаамомъ (изъ ‚Бориса‘), эти заимствованія въ ‚идеалистическихъ моментахъ‘ музыки изъ ‚Саламбо‘ для ‚Бориса‘ и многія другія столь же неожиданныя и на первый взглядъ крайне странныя превращенія, которымъ Мусоргскій сплошь и рядомъ подвергалъ свои сочиненія, не свидѣтельствуетъ ли все это о томъ, что нашъ композиторъ въ сущности всегда чувствовалъ свою музыку гораздо болѣе ‚идеали-

стично' (а потому и распоряжался ею гораздо болѣе свободно), чѣмъ думалъ и писалъ о ней, и чѣмъ думаетъ о творчествѣ Мусоргскаго большинство позднѣйшихъ критиковъ его? Что же касается чисто музыкальныхъ основаній, въ силу которыхъ Мусоргскій считалъ возможнымъ перерядить своихъ карѳагенскихъ жрицъ въ малороссійскія плахты и монисты, то здѣсь достаточно снова сослаться на вполнѣ ,нейтральный' характеръ музыки ,Эдипа'. Въ Эдипѣ нѣтъ ни греческаго, ни африканскаго, ни славянскаго, никакого иного спеціальнаго колорита, а потому отвлеченный ,идеализованный' народъ Мусоргскаго съ музыкальной точки зрѣнія одинаково вѣроятенъ не только въ Греціи и въ Карѳагенѣ, но и въ странахъ Славянъ.

Не будемъ, однако, заходить слишкомъ далеко въ подобномъ ,оправданіи' музыкальной личности Мусоргскаго и скажемъ также два слова въ защиту его реализма. Вѣдь безличная, безколоритная, общеевропейскаго стиля музыка, конечно, болѣе или менѣе подойдетъ ко всякому сюжету, ко всякимъ положеніямъ, но подойдетъ ли она вполнѣ къ какому-нибудь изъ нихъ? И не потому ли Мусоргскій забросилъ своего ,Эдипа' и ,Саламбо', что чувствовалъ себя неспособнымъ передать въ музыкѣ колоритъ чужихъ, невѣдомыхъ ему странъ, что находилъ собственную экзотическую музыку слишкомъ интернаціональной? Однажды на вопросъ г. Компанейскаго, почему Мусоргскій охладѣлъ къ ,Саламбо', авторъ отвѣтилъ такъ: ,Это было бы безплодно, занятный бы вышелъ Карѳагенъ!..' Вотъ слова, какъ будто подтверждающія высказанное предположеніе о причинахъ охлажденія Мусоргскаго къ своему восточному сюжету. А если такъ, если прекрасную музыку, мѣстами даже богатую разнаго рода ,реалистическими' подробностями, авторъ оставилъ въ неоконченномъ, эскизномъ видѣ только потому, что не видѣлъ въ ней достаточно ясно выраженнаго стиля данной эпохи и народности, то не говоритъ ли это обстоятельство еще разъ въ пользу чрезвычайно здравыхъ и широкихъ понятій Мусоргскаго о музыкальномъ ,реализмѣ'?

Перейдемъ, однако, къ самому любопытному и въ историко-біографическомъ смыслѣ самому важному изъ сочиненій Мусоргскаго за весь первый періодъ его творчества, къ неоконченной и неизданной, за исключеніемъ одного хора, оперѣ Мусоргскаго ,Саламбо'. Ко времени сочиненія ,Саламбо' Мусоргскій уже значительно выросъ, какъ музыкантъ-художникъ. По прежнему плохо владѣя техникой композиціи, онъ, однако, благодаря огромному природному музыкальному дарованію, а также постоянному общенію съ выдающимися русскими композиторами успѣлъ болѣе или менѣе оріентироваться въ музыкаль-

ныхъ формахъ, въ основныхъ условіяхъ музыкальной грамматики, въ общей планировкѣ музыкальнаго и драматическаго матеріала. И потому музыка ,Саламбо' во многихъ частяхъ своихъ представляетъ не только историческій и біографическій, но и непосредственный музыкальный интересъ. Намъ неизвѣстно полное либретто ,Саламбо', если только оно было когда-нибудь цѣликомъ составлено Мусоргскимъ по роману Флобера. Но à priori можно сказать, что выработать по тексту романа связное либретто и точный сценарій—дѣло не легкое. Весь замѣчательный романъ представляетъ собою рядъ удивительно ярко очерченныхъ эпизодовъ изъ эпохи тяжелой войны Карѳагена съ возставшими противъ его владычества дикими африканскими племенами. На этомъ основномъ ,батальномъ' фонѣ рѣзко вырисовываются нѣсколько индивидуальныхъ фигуръ. На первомъ планѣ—красавица-дочь Гамилькара, сначала чистая и нѣжная восточная царевна, томящаяся безотчетнымъ желаніемъ познать тайныя чары восточной Афродиты, Таниты-Рабетны; потомъ—мужественная народная героиня, безстрашно отправляющаяся въ лагерь враговъ, чтобы возвратить въ Карѳагенъ кощунственно похищенное вождемъ ливійцевъ, Мато, священное покрывало (заимфъ) Таниты. Съ этой карѳагенской царевной ярко контрастируетъ фигура влюбленнаго въ нее Мато, мужественнаго, энергичнаго, мстительнаго предводителя ,ливійскихъ полчищъ'. Рядомъ съ Мато и у Флобера и у Мусоргскаго стоитъ хитрый, злобный Спендій, который нѣкогда былъ рабомъ карѳагенскимъ, котораго Мато во время оргіи въ саду Гамилькара освободилъ изъ тюрьмы и который съ тѣхъ поръ, какъ тѣнь, сопутствовалъ своему освободителю во всѣхъ его кровопролитныхъ военныхъ дѣлахъ, пока не былъ распятъ Гамилькаромъ на крестѣ. Въ сохранившихся картинахъ оперы Мусоргскаго отсутствуютъ остальныя важныя лица карѳагенской драмы, какъ-то доблестный вождь карѳагенскихъ войскъ Гамилькаръ, нубіецъ Нарр'Авасъ, въ самую критическую минуту измѣнившій дѣлу возстанія и тѣмъ обезпечившій побѣду Карѳагена, и нѣкоторыя другія лица. Но Мусоргскимъ не забыто самое главное дѣйствующее лицо Флобера, толпа. Толпа очерчена у Мусоргскаго съ мастерствомъ, уже напоминающимъ будущаго творца ,сцены подъ Кромами'. И кто знаетъ, можетъ быть, не только яркая колоритность всего романа Флобера, но и средоточіе всѣхъ главныхъ перепетій его въ массовыхъ сценахъ, развитіе дѣйствія, главнымъ образомъ, среди толпы, среди ,человѣческой плѣсени', среди этой африканской ,силы пододонной', привлекло вниманіе Мусоргскаго къ сюжету ,Саламбо', ибо отвѣтило уже зарождавшемуся въ композиторѣ своеобразному эстетическому ,демократизму'.

Опера ,Саламбо', впослѣдствіи переименованная Мусоргскимъ въ ,Ливійца' (по

національности главнаго героя), повидимому, задумана была авторомъ въ 4-хъ актахъ. Первый актъ (первая картина акта?) долженъ былъ открываться той же сценой, какъ и романъ Флобера, сценой пиршества кареагенскихъ наемниковъ въ садахъ Гамилькара. До послѣдняго времени не было никакихъ свѣдѣній объ этой сценѣ, хотя въ Публ. Библ. давно уже хранится странный отрывокъ пьесы восточнаго стиля, на которомъ сбоку сдѣлана помѣтка зеленымъ карандашомъ ‚Саламбо', а сверху надписано рукой Мусоргскаго: ‚Молоденькій Балеарецъ поетъ, сидя на бочкѣ, съ (маленькими—зачеркн.) металлическими тарелочками въ рукахъ и покачивается'. На 10-мъ тактѣ—курьезная замѣтка карандашомъ: ‚Я напишу симфонію'. На 16-мъ тактѣ рукопись обрывается, написано ‚и т. д.', подписано ‚Модестъ Мусоргскій', и больше никакихъ указаній, никакихъ хронологическихъ датъ; вокальной партіи нѣтъ. Можно было только предполагать, что этотъ отрывокъ относится къ первой сценѣ оперы. Недавно найденная въ Парижѣ новая рукопись Мусоргскаго, подъ названіемъ ‚Юные годы', вполнѣ подтвердила это предположеніе. Среди отдѣльныхъ пѣсенъ, заключающихся въ драгоцѣнной рукописи, оказалась между прочимъ (объ остальныхъ новыхъ пѣсняхъ Мусоргскаго скажу ниже) и пѣсня Балеарца въ полномъ видѣ, съ указаніемъ ея мѣста въ оперѣ (въ сценѣ на пиру въ садахъ Гамилькара) и съ точной датой—‚Новая деревня, августъ 1864 г.'. Къ сожалѣнію, эта пѣсня пока еще не издана, и въ Петербургѣ нѣтъ копіи съ подлинной рукописи. А потому музыкальная характеристика пѣсни Балеарца пока должна быть ограничена отзывомъ извѣстнаго французкаго знатока русской музыки Лалуа, которой отзывается о пѣсни такъ: ‚Le morceau entier nous est rendu aujourd'hui: il est de caractère oriental, sans recherche de couleur ni affectation de chromatisme à la façon de Rimski-Korsakov, mais par le rude emportement de la volupté'. Мы, къ несчастью, не знаемъ, какъ былъ распредѣленъ Мусоргскимъ въ 1 д. драматическій матеріалъ. По всей вѣроятности, именно въ 1 д., среди пьяной оргіи безчинствующихъ кареагенскихъ наемниковъ предполагалось первое появленіе Саламбо, ея знаменитая пѣсня о приключеніяхъ Мелькарта, о его восхожденіи на Эрсиеонійскія горы, о путешествіи въ Тартессъ, о войнѣ съ чудовищнымъ Мизизибаломъ изъ-за царицы змѣй. Какой бы дивный музыкальный перлъ создалъ Мусоргскій изъ этой пѣсни, сразу покорившей сердце Мато и разъ навсегда связавшей его душу съ сердцемъ дочери Гамилькара невидимыми нитями трагической судьбы! И какъ жаль что эта пѣсня такъ и не была сочинена Мусоргскимъ!

Гораздо больше музыкальнаго матеріала осталось отъ 2-го дѣйствія оперы. Въ Имп. Публ. Библ. хранится цѣлая половина этого акта. Подобно двумъ слѣдующимъ картинамъ, хранящимся тамъ же, рукопись 2-ой картины 2-го дѣйствія представляетъ собою не слишкомъ толстую, аккуратно переплетеную (коричневый каленкоръ, подъ шагрень) тетрадь довольно плохой по качеству и продольной по формату нотной бумаги, исписанной характернымъ для Мусоргскаго, твердымъ и очень аккуратнымъ почеркомъ. На всемъ сказывается весьма тщательное и даже педантичное отношеніе Мусоргскаго къ своей работѣ. Рукопись точно озаглавлена, подписана, датирована (въ концѣ помѣтка: ‚15-го декабря 1863 г. С.-Петербургъ. Модестъ Мусоргскій‘) и въ изобиліи снабжена всякаго рода сценическими ремарками. Эта картина по времени написанія была первой изъ всѣхъ трехъ, дошедшихъ до насъ въ цѣломъ видѣ. Дѣйствіе происходитъ въ храмѣ Таниты. ‚Саламбо одна на верхней ступени катафалка‘. Она обращается съ горячей молитвой къ богинѣ: ‚Танита, къ тебѣ съ мольбою нѣжною, жаркою взываю я! Божественный твой лучъ пролей, Танита нѣжная, на душу скорбную мою и вновь зажги ты въ ней огонь любви священной, и страшныхъ призраковъ толпы отъ сердца отжени‘! Музыка этой сцены принадлежитъ къ числу лучшихъ страницъ ‚Саламбо‘.

Сцена открывается красивой фигураціей изъ трелей и арпеджій на аккордахъ Es-dur и B-dur. По мелодическому рисунку эти фигураціонные ходы, прерываемые замѣчательно пластичной и проникновенной по музыкѣ фразой Саламбо (‚умчалась облаковъ летучая гряда‘) на интересныхъ выдержанныхъ гармоніяхъ, нѣсколько напоминаютъ ту фигурацію, которая употреблена Мусоргскимъ въ сценѣ смерти ‚Бориса‘ (на словахъ ‚Силы небесныя, стражи трона Предвѣчнаго‘...). Но вотъ ‚показывается луна‘, музыка внезапно переходитъ въ H-dur, и начинается пѣніе подъ аккомпаниментъ, очевидно, разсчитанный главнымъ образомъ на сочетаніе арфы съ 2 флейтами (послѣднія опредѣленно помѣчены авторомъ въ клавирѣ). Въ дальнѣйшемъ—новая модуляція въ As-dur Авторъ почти все время держится исключительно верхняго регистра, только изрѣдка допуская внезапно вступающіе, а потому, несмотря на простоту своего гармоническаго состава, производящіе сильное впечатлѣніе басовые аккорды.

Въ общемъ можно сдѣлать много возраженій противъ технической стороны этой музыки, противъ ея безусловной угловатости въ отдѣльныхъ мелодическихъ и гармоническихъ моментахъ, но въ то же время нельзя не видѣть, что уже въ этой ранней страницѣ своей ранней оперы Мусоргскому нерѣдко удавалось находить эффекты, которые въ свое время, вѣроятно, казались страшно ‚революціонными‘ и вполнѣ запрещенными (напр. ходы парал-

лельными трезвучіями — ,ударъ въ щитъ'), но которые нынѣ особенно въ качествѣ ,декоративныхъ' моментовъ, вошли во всеобщій музыкальный обиходъ.

Если ,молитва' Саламбо, заключающая въ себѣ не мало прекрасной, выдержанной по настроенію музыки, тѣмъ не менѣе лишена специфическаго восточнаго колорита, то про сцену обряда, во время которой Саламбо ,преклоняется передъ изваяніемъ Таниты', передъ священнымъ Лотосомъ, и ,сыплетъ цвѣты' въ даръ богинѣ (быстрыя діатоническія гаммы) надо сказать обратное. Эта ,музыка за сценой' (,малый оркестръ') по качеству своему быть можетъ нѣсколько уступаетъ ,молитвѣ', но за то этотъ обрядъ проникнутъ несомнѣннымъ экзотизмомъ по гармоническимъ и мелодическимъ основамъ своимъ и притомъ отлично звучитъ на фортепіано.

За сценой обряда слѣдуетъ окончаніе молитвы Саламбо. Она ,ложится спать' и со словами ,Прими меня, прими! Къ тебѣ иду, Танита,... къ тебѣ... иду' засыпаетъ. Дивная музыка этой второй половины молитвы съ небольшими измѣненіями (главнымъ образомъ въ вокальной партіи) перенесена впослѣдствіи Мусоргскимъ въ сцену смерти Бориса (,Крылами свѣтлыми'). Этотъ переносъ, вѣрнѣе полная естественность его, конечно, отнюдь не свидѣтельствуетъ въ пользу теорій, полагающихъ въ основу прогресса музыкальнаго искусства возможно болѣе полное и детальное развитіе выразительныхъ и изобразительныхъ элементовъ въ музыкѣ. Но тотъ же переносъ до очевидности ясно убѣждаетъ, что фанатикомъ ,реализма' Мусоргскій не былъ даже въ наиболѣе реалистическую эпоху своего творчества, въ періодъ созданія ,Бориса Годунова'. Что же касается вполнѣ законныхъ требованій объ извѣстномъ соотвѣтствіи между общимъ характеромъ музыки и сценическимъ положеніемъ ею ,иллюстрируемымъ' (точнѣе говорить, объ отсутствіи между ними явнаго несоотвѣтствія), то въ этомъ отношеніи Мусоргскій никогда не выходилъ изъ предѣловъ художественнаго такта. Вѣдь не попала же въ ,Бориса' явно оріентальная музыка обряда! Съ другой стороны, спокойная по характеру и интернаціональная по колориту молитва засыпающей карѳагенской царевны безъ малѣйшей натяжки имѣла право обратиться и дѣйствительно обратилась въ молитву умирающаго русскаго царя.

Когда Саламбо заснула, сцена наполняется мало по малу жрицами, поющими гимнъ Танитѣ. По музыкѣ этотъ большой Fis-dur'ный хоръ значительно уступаетъ предыдущей сценѣ. Аккомпаниментъ состоитъ изъ весьма затѣйливой (и потому весьма ,грязно' скомпанованной) сѣти скрещивающихся и перекре-

Хоръ изъ оперы Саламбо

(4е дѣйствiе 2я картина)

М. Мусоргскаго.

Жрицы утѣшаютъ Саламбо и одѣваютъ ее въ брачныя одежды. —

Медленно-спокойно

Сопрано

Альты

Медленно

Фортепиано

pp

p

Что такъ пе-чаль-на и грустишь о чемъ Са-ламбо что

mf

p

щивающихся фигурацій. Клавиръ Мусоргскаго получаетъ очень сложный видъ и мѣстами даетъ даже впечатлѣніе партитурнаго эскиза, пестрящаго разными инструментальными примѣчаніями, какъ-то ,арфы‘, ,альты‘, ,духовые‘, ,тромбоны‘, ,колокольчики‘, ,фортепіано въ оркестрѣ‘ и пр. Но мелодически и гармонически этотъ хоръ мало интересенъ, за исключеніемъ, впрочемъ, отдѣльныхъ красивыхъ фразъ, впослѣдствіи вложенныхъ въ уста Самозванца (,всей силой страсти‘ въ сценѣ у фонтана). Кромѣ того, въ этомъ хорѣ случилось нѣкоторое недоразумѣніе съ текстомъ. Музыка—довольно безразлична въ смыслѣ этнографическаго стиля, а текстъ, къ сожалѣнію, носитъ опредѣленныя черты русскаго стиля. ,Буди заснувшіе цвѣты и имъ раскрашивай листы, потомъ медвяною росой пчелу-работницу напой и свѣжихъ капель межъ листовъ оставь про рѣзвыхъ мотыльковъ‘. Жрицы Таниты поющіе про ,пчелу-работницу‘ и ,рѣзвыхъ мотыльковъ‘! Ужъ не этотъ ли эпизодъ имѣлъ въ виду самъ Мусоргскій когда сказалъ: ,хорошій вышелъ бы Карѳагенъ‘!

Кончая свой ,гимнъ‘, жрицы, подобно Саламбо, погружаются въ сонъ. Въ это время Мато и Спендій тихо прокрадываются къ статуѣ богини. Мато срываетъ съ Таниты священный заимфъ и обращается со страстными, восторженными рѣчами къ Саламбо. Она просыпается и, замѣтивъ у Мато заимфъ, призываетъ проклятіе на его голову. Ея крикъ будитъ спящихъ жрицъ, сбѣгаются изъ города граждане, воины, женщины. Всѣ требуютъ мщенія и проклинаютъ дерзкаго похитителя заимфа. Тѣмъ временемъ Мато и Спендій въ страхѣ убѣгаютъ изъ храма. Музыка всей этой драматической сцены полна движенія, блеска и силы и со стороны тематизма представляетъ выдающійся интересъ, причемъ мы на каждомъ шагу встрѣчаемся съ подтвержденіями выше сказанныхъ мыслей объ удивительномъ пониманіи, какое Мусоргскій проявлялъ по отношенію къ общему характеру музыки и объ условности его будто бы столь крайняго ,реализма‘. Такъ, первыя любовныя фразы Мато (,Божественные чудные напѣвы‘) впослѣдствіи обратились въ экзальтированныя рѣчи Самозванца (,Ты ранишь сердце мнѣ, жестокая Марина‘). Еще интереснѣе мотивъ, подъ который Мато и Спендій подкрадываются къ заимфу. Это—тотъ самый характерный мотивъ, которымъ (въ едва измѣненномъ видѣ) воспользовался Р.—Корсаковъ въ своемъ ,Золотомъ Пѣтушкѣ‘ (,мелодія Мусоргскаго‘ въ танцахъ 2-го акта).

Несомнѣнна ближайшая родственная связь между этой фигурой изъ 4-хъ нотъ fis-g-fis-d и той фигурой, которая появляется въ слѣдующей картинѣ во время славленья Молоха. Только здѣсь она мелодически расширена и при повтореніи

дана въ обращеніи; а отсюда непосредственно получается мелодія торжественнаго марша, подъ звуки котораго въѣзжаетъ Дмитрій-Самозванецъ въ сценѣ подъ Кромами.

Не менѣе любопытенъ по своему мелодическому содержанію слѣдующій дуэтъ Саламбо и Мато (съ краткими репликами Спендія). Сначала этотъ дуэтъ построенъ на томъ мотивѣ, который былъ разработанъ Мусоргскимъ въ [нынѣ затерянномъ и неизвѣстно къ какому акту относившемся ,хорѣ Ливійцевъ‘. Извѣстно, однако; что этотъ хоръ былъ авторомъ впослѣдствіи дополненъ (среднею частью) и переработанъ въ извѣстный хоръ ,Іисусъ Навинъ‘. Эта главная тема ,Іисуса Навина‘ и является доминирующей въ первой части дуэта, но далѣе послѣ проклятій Саламбо, впослѣдствіи превратившихся въ мятежные возгласы русской черни (,Гайда! Души, дави‘—сцена подъ Кромами), тема ,еврейскаго‘ хора съ помощью ничтожныхъ мелодическихъ измѣненій, но съ добавленіемъ характерныхъ гармоній обращается въ ту музыку, подъ которую вышеупомянутая чернь душитъ Ловицкаго и Черняковскаго. При этомъ удивительно, какими простыми въ сущности средствами Мусоргскій превратилъ казалось бы типично-экзотическую мелодію въ болѣе или менѣе русскую. Руссификація эта во всякомъ случаѣ настолько замѣтна, что отъ переноса музыки дуэта въ сцену подъ Кромами въ результатѣ получился несомнѣнный плюсъ въ смыслѣ значительно большаго соотвѣтствія между стилемъ музыки и сценической ситуаціей. Конецъ дуэта, непосредственно переходящій въ заключительный хоръ, основанъ на остроумно задуманной, но, къ сожалѣнію, плохо выполненной попыткѣ контрапункта двухъ мотивовъ, мотива ,Навина‘ и указаннаго ранѣе марціальнаго мотива Мато-Молоха. Что касается прекраснаго хора взволнованнаго народа кароагенскаго, то, какъ уже сказано, онъ заимствованъ изъ хора къ ,Эдипу‘.

Въ заключеніе этого краткаго разбора 2-го дѣйствія нельзя не упомянуть, что, помимо музыкально-техническихъ недочетовъ, эти въ цѣломъ все же необыкновенно талантливо написанныя сцены въ храмѣ Таниты страдаютъ также чувствительными ,историческими‘ недостатками. Мусоргскій замѣнилъ жрецовъ Флобера жрицами, позволилъ женщинѣ, хотя бы и дочери знаменитаго полководца, быть хранительницей священнаго заимфа. Есть въ либретто еще много другихъ археологическихъ неточностей. Все это, конечно, мелочи, и быть можетъ Мусоргскій и самъ не замѣчалъ ихъ, а если замѣчалъ, то мирился. Но что навѣрное замѣтилъ Мусогорскій, такъ это то, что въ общей сложности, въ общемъ ,стилѣ‘ музыки, текста, сценарія приходилось все время

довольствоваться общими соображеніями, дѣйствовать наугадъ, наобумъ. Съ этой-то приблизительностью и безразличіемъ общаго музыкально-драматическаго стиля не могъ помириться Мусоргскій; оттого онъ и оставилъ неоконченной оперу, за которую на первыхъ порахъ принялся было съ такимъ увлеченіемъ.

Перехожу къ 3-му акту оперы. Изъ этого дѣйствія Мусоргскимъ написана лишь первая картина, непосредственно примыкающая къ предыдущей. 1-я картина 3-го д. датирована такъ: послѣ славленья Молоха помѣчено ‚23 іюля 1864 г. Новая Деревня'; въ концѣ картины—помѣтка ‚10 ноября 1864 г. С.-Петербургъ'. Для того, чтобы сконцентрировать въ одномъ эпизодѣ всю силу музыкально-сценическаго драматизма, Мусоргскій въ этой картинѣ соединилъ вмѣстѣ кровавое жертвоприношеніе Молоху, какъ послѣднее средство, къ которому прибѣгаютъ Карѳагеняне для спасенія отъ осаждающихъ ихъ со всѣхъ сторонъ враговъ, и рѣшеніе Саламбо отправиться въ лагерь Ливійцевъ съ цѣлью пробраться въ палатку Мато и отнять у него заимфъ, похищеніе котораго и навлекло, по мнѣнію народа, гнѣвъ боговъ на ихъ городъ (по Флоберу жертвоприношеніе Молоху происходитъ уже послѣ того, какъ Саламбо вернула заимфъ въ Карѳагенъ).
Музыка этой картины довольно сложна и очень декоративна. Къ сожалѣнію, именно, благодаря этой сложности, здѣсь все время чувствуется недостатокъ музыкальныхъ знаній Мусоргскаго. Картина сразу открывается массовыми хоровыми сценами. Рѣчь верховнаго жреца, Аминахара, весьма рельефна, но опять таки внѣнаціональна по музыкѣ. Главныя темы жрецовъ дали впослѣдствіи основной матеріалъ для великолѣпнаго Adagio (As-moll) въ монологѣ царя Бориса. О тематической основѣ грандіознаго славленья Молоха сказано выше. Возбужденіе народа и общая энергія музыки все растутъ и растутъ. Жрецы обращаются съ изступленной мольбой къ Молоху, дѣти, которыхъ сейчасъ будутъ бросать въ раскаленное чрево мѣднаго истукана, прощаются съ жизнью, женщины плачутъ. И эта ужасная атмосфера, вся пронизанная смертнымъ страхомъ, и жаждой кроваваго искупленія, и религіознымъ экстазомъ, и ‚мистическимъ сладострастіемъ' (выраженіе Флобера) еще болѣе сгущается, когда истуканъ накаляется до красна, когда огненный отблескъ падаетъ на мѣдныхъ коней Эйшмуна, когда само небо въ отвѣтъ на отчаянные вопли толпы разражается жесточайшей грозой и бурей. Эта буря, какъ высшая точка драматическаго напряженія, является и по музыкѣ своей кульминаціоннымъ пунктомъ всей композиціи. Громадной стихійной силы и яркости дости-

гаетъ здѣсь Мусоргскій, но, къ несчастью, здѣсь, быть можетъ, больше, чѣмъ въ другихъ частяхъ своей композиціи, авторъ обнаруживаетъ и всѣ изъяны своей техники. Музыкальныя мысли мало развиты, общая форма весьма неопредѣленна, голосоведеніе корявое. А между тѣмъ при надлежащей редакціи, вѣрнѣе, при значительной перекомпановкѣ, изъ матеріала Мусоргскаго могла бы выйти во всѣхъ отношеніяхъ прекрасная и сильная страница оперно-симфонической музыки, быть можетъ способная поспорить даже съ геніальной ‚Ночью на Лысой горѣ', которая вѣдь тоже ‚въ концѣ концовъ' не столько сочинена самимъ Мусоргскимъ, сколько скомпанована по его наброскамъ Р.—Корсаковымъ.
Сравненіе съ 'Ночью' тѣмъ болѣе напрашивается въ данномъ случаѣ, что обнаруживается, вообще, несомнѣнная тематическая аналогія между названной симфонической картиной (въ послѣдней редакціи, въ видѣ интермедіи къ ‚Сорочинской Ярмаркѣ') и концомъ разбираемой картины ‚Саламбо'. Въ музыкѣ, сопровождающей патріотическое рѣшеніе Саламбо (‚въ Лагерь Ливійцевъ пойду') появляется снова мотивъ Мато, а въ самомъ концѣ картины мы, къ величайшему изумленію, встрѣчаемъ мелодію извѣстнаго ‚Intermezzo in modo classico', написаннаго Мусоргскимъ еще въ 1861 г. Подобный тематизмъ едва ли не долженъбылъ отнесенъ за счетъ чистой случайности. Въ общемъ, что всего больше поражаетъ въ этой, а также въ остальныхъ картинахъ Саламбо, это ея сплошность, отсутствіе оперныхъ нумеровъ. Музыка течетъ разнообразнымъ, но непрерывнымъ потокомъ. Связи между сольными и хоровыми моментами еще не всегда увѣрены и художественно планомѣрны, но нигдѣ нѣтъ рѣзкихъ кадансовъ, безразличныхъ вступленій, вялой и формальной музыки, у многихъ, даже сравнительно новыхъ композиторовъ заполняющей собой переходъ отъ ‚аріи' къ ‚ансамблю' или ‚хору' и т. п. Въ этомъ смыслѣ Мусоргскій, какъ авторъ ‚Саламбо', долженъ быть признанъ первымъ піонеромъ русской ‚музыкальной драмы'.

Отъ 4-го и, очевидно, послѣдняго дѣйствія до насъ дошла вся 1-ая картина (либретто помѣчено:, октябрь 1863, СПБ'; окончаніе музыки—‚26 ноября 1864 г. СПБ.') и часть 2-ой картины, а именно, единственный изданный отрывокъ изъ оперы Мусоргскаго, извѣстный женскій хоръ, прелестная музыка котораго проникнута яркимъ восточнымъ колоритомъ (въ 1883 г. хоръ проредактированъ и оркестрованъ Р.—Корсаковымъ). На рукописи *) этого хора—помѣтка автора:

---

*) Въ настоящее время рукопись этого хора принадлежитъ В. В. Ястребцову, которому приношу свою глубокую благодарность за разрѣшеніе сдѣлать съ нея фотографическіе снимки для факсимиле Мусоргскаго, приложеннаго къ настоящей статьѣ.

‚Жрицы утѣшаютъ Саламбо и одѣваютъ ее въ брачныя одежды‘ (опера, очевидно, должна была кончаться внезапной смертью Саламбо во время ея бракосечетанія съ Нарр'Авасомъ). Дата—‚Питеръ, 8 февраля 1866 г.‘.

Главная, первая картина послѣдняго акта цѣликомъ посвящена судьбѣ несчастнаго ‚ливійца‘. Карѳагенъ побѣдилъ варваровъ, и Гамилькаръ тысячами казней будетъ праздновать свою побѣду. Мато закованъ въ цѣпи, брошенъ въ тюрьму, клянетъ ‚подлаго измѣнника‘ Нарр'Аваса, клянетъ свою страсть къ Саламбо, ждетъ страшныхъ пытокъ и жестокой казни. Монологъ, въ которомъ Мато изливаетъ обуревающія его чувства (‚Я умру одинокъ‘—стихотв. Полежаева)—написанъ Мусоргскимъ съ удивительной силой драматизма и заключаетъ въ себѣ не мало музыки, оставшейся не использованной ни для Бориса, ни для другихъ сочиненій. Впрочемъ, мѣстами проскальзываютъ мотивы изъ ‚засѣданій боярской думы‘, а на словахъ—‚подлый измѣнникъ подъ пятой моей какъ гнусный червь валялся‘, проходитъ замѣчательный мотивъ страха Бориса (‚Очи пылаютъ‘). Это понятно, ибо тутъ эмоціональныя содержанія сравниваемыхъ моментовъ почти совпадаютъ. Отъ руки ли палача, отъ собственной ли душевной трагедіи, но въ обоихъ случаяхъ—ужасъ передъ неизбѣжной смертью. Интересно еще отмѣтить, что въ серединѣ монолога Мато опять ни съ того ни съ сего появляется (положимъ, вполнѣ эпизодически) мелодія ‚Intermezzo‘. Входятъ жрецы, пентархи, Аминахаръ и начинается... засѣданіе боярской думы изъ ‚Бориса‘. Музыка очень красива, достаточно развита, но нельзя не сознаться, что по стилю своему она гораздо болѣе умѣстна въ ‚Борисѣ‘. Четыре пентарха по своимъ краснымъ дощечкамъ читаютъ ‚ливійцу‘ смертный приговоръ и разбиваютъ дощечки. По Флоберу Мато погибъ, когда истерзанный, окровавленный шелъ изъ тюрьмы къ мѣсту казни. Онъ бросилъ послѣдній взглядъ на Саламбо, желавшую смотрѣть на казнь, и умеръ на дорогѣ, посреди улицы. Къ трупу подскочилъ жрецъ Шахабаримъ съ ножемъ въ рукѣ. ‚Однимъ ударомъ Шахабаримъ разсѣкъ грудь Мато, вырвалъ у него сердце и, положивъ его въ ложку, поднялъ, какъ жертву солнцу‘. По всей вѣроятности, эти ужасныя строки Флобера навели Мусоргскаго на мысль воспользоваться для текста приговора извѣстными стихами Майкова (изъ легенды о Констанцскомъ соборѣ): ‚Сердце зла источникъ вырвать, на съѣденье псамъ поганымъ, а языкъ, какъ зла орудье, дать клевать нечистымъ вранамъ! Самый трупъ предать сожженью, напередъ проклявъ трикраты! И на всѣ четыре вѣтра бросить прахъ его проклятый!‘ Но развѣ это не похоже на приговоръ Самозванцу? Тамъ тоже ‚враны‘ и съ тѣми же форшлагами въ музыкѣ. И тамъ, и здѣсь—то же троекратное проклятіе, то же разсѣяніе праха по вѣтру, от-

того и музыка сходная. Но черезъ посредство словесныхъ и музыкальныхъ ассоціацій—какой, однако, невѣроятный получается литературно-музыкально-историческій маскарадъ! Отъ варвара-ливійца къ Іоанну Гусу и отъ послѣдняго къ Лжедимитрію.

. . . . . .

Разборъ ,Саламбо' конченъ. Къ какимъ общимъ выводамъ приводитъ онъ насъ? Прежде всего, ранняя опера Мусоргскаго является для насъ документомъ огромной историко-біографической важности. Она свидѣтельствуетъ намъ не только о дѣйствительно громадномъ талантѣ Мусоргскаго въ области ,идеалистической' музыки (понятіе слишкомъ общее и нѣсколько расплывчатое), но и объ огромной и всецѣло инстинктивнаго происхожденія гармонической и мелодической изобрѣтательности, которой авторъ обладалъ уже въ этомъ первомъ, какъ его обыкновенно называютъ, подготовительномъ періодѣ своего творчества. Кромѣ того ,Саламбо' свидѣтельствуетъ намъ о замѣчательныхъ, хотя и далеко не всегда удачно выполненныхъ попыткахъ Мусоргскаго къ завоеванію новыхъ музыкально-драматическихъ формъ, именно въ области сплошной и цѣльной драматической ,сцены'. Наконецъ, та же опера даетъ намъ не мало матеріала для построенія разнаго рода сравненій и параллелей въ сферѣ тематизма.
Если же ко всему сказанному мы прибавимъ еще, что многое изъ музыки ,Саламбо' имѣетъ самостоятельное художественное значеніе, что отдѣльные отрывки изъ оперы, не вошедшіе въ составъ другихъ сочиненій Мусоргскаго, могутъ быть—подъ условіемъ, конечно, тщательной редакціи—изданы, что эти новыя ,посмертныя' произведенія Мусоргскаго могутъ доставить намъ и потомкамъ нашимъ высокое эстетическое наслажденіе,—то великая цѣнность неоконченной оперы Мусоргскаго еще возрастетъ въ нашихъ глазахъ и еще болѣе упрочится и возвеличится въ нашемъ художественномъ сознаніи незабвенное имя геніальнаго русскаго композитора.

МЮНХЕНСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ *)

ЮНХЕНЪ, столица художественной культуры Германіи, въ послѣднее десятилѣтіе достигъ исключительнаго международнаго значенія. Сдѣлался центромъ, куда каждое лѣто стекаются десятки, сотни тысячъ людей со всѣхъ концовъ Европы, чтобы насладиться лучшимъ, что даетъ художественно-культурное творчество Германіи. Растущее значеніе Мюнхена для интернаціональнаго культурнаго обмѣна повело къ основанію ‚выставочнаго парка‘, въ которомъ пріѣзжіе нѣмцы и иностранцы знакомятся со всѣми видами современнаго искусства. Паркъ этотъ открылся въ 1908 году выставкой, имѣвшей большой успѣхъ какъ въ матеріальномъ, такъ и въ нравственномъ отношеніи, а главное—успѣхъ художественный.

Въ этомъ паркѣ находится и ‚Художественный театръ‘. Изъ всѣхъ отдѣловъ, находившихся тамъ, онъ возбудилъ у не-нѣмецкой публики наибольшій интересъ.

Въ немъ впервые и ярко выявилась новая, болѣе эстетичная и болѣе цѣлесообразная форма театра, вліяніе которой не преминуло вскорѣ сказаться на сценической жизни Германіи.

Это маленькое, вмѣщающее въ своемъ амфитеатрѣ всего 630 зрителей зданіе станетъ, надо думать, храмомъ драмы. Уже теперь его часто называютъ ‚Байрейтомъ драмы‘, что указываетъ на ожиданія, съ нимъ связанныя. Отъ него ждутъ подобія театру, основанному Вагнеромъ. Надежды, что онъ возвысится со временемъ до такого значенія, справедливо поддерживаются еще тѣмъ

---

*) Основатель Мюнхенскаго художественнаго театра (Künstlertheater), Георгъ Фуксъ, любезно предоставилъ въ распоряженіе редакціи ‚Аполлона‘ предлагаемый очеркъ. Авторъ полнѣе развиваетъ свои мысли въ книгѣ ‚Революція театра‘, вышедшей въ Мюнхенѣ, въ книгоиздательствѣ Георга Мюллера. Переводъ съ рукописи сдѣланъ А. Ф. Доманской.

обстоятельствомъ, что, по моему предложенію, геніальный директоръ нѣмецкаго театра въ Берлинѣ, Максъ Рейнгардтъ, взялъ на себя руководительство лѣтними представленіями въ художественномъ театрѣ.

Но помимо крупной творческо-организаторской силы, какую представляетъ собою Максъ Рейнгардтъ, въ его распоряженіи имѣется ensemble первоклассныхъ исполнителей, какимъ не располагаетъ въ настоящее время ни одна нѣмецкая сцена.

1909-й, второй годъ существованія художественнаго театра, ознаменовался для него новыми тріумфами. Въ смыслѣ искусства режиссера и исполнителей театръ пошелъ совершенно новыми путями.

Въ архитектурное устройство театра и въ декоративное устройство сцены введены были пріемы, которые, благодаря страстнымъ нападкамъ принципіальныхъ противниковъ, сыграли роль освѣжающей бури для современной сценической жизни. Строитель, Максъ Литійманъ, совершенно порвалъ съ установившимся принципомъ, въ силу котораго драматическій театръ долженъ быть въ меньшемъ масштабѣ имитаціей award опернаго театра. Исходной его точкой были основныя различія въ характерѣ оперы и драмы. Онъ впервые развилъ планъ драматическаго театра изъ духа и сути самой драмы.

Совершенно упразднились ярусы, и создался интимный и въ то же время производящій мощное впечатлѣніе амфитеатръ, а сцена была устроена такъ, что удвоилось впечатлѣніе отъ появленія актера и отъ его словъ.

Убранство сцены и костюмы создаются для художественнаго театра выдающимися представителями декоративнаго искусства, достигшаго въ Мюнхенѣ, за послѣдніе годы, большой яркости.

Для ‚Фауста‘ и ‚Гамлета‘—Фрицъ Эрлеръ, для ‚Какъ вамъ угодно‘ и ‚Юдиѳи‘—Юлій Дицъ, для ‚Венеціанскаго Купца‘—Энгелеръ создали инсценировки, въ которыхъ великія произведенія великихъ художниковъ освѣтились совершенно новымъ свѣтомъ.

Реформу сцены, проведенную художественнымъ театромъ, окрестили названіемъ ‚рельефная сцена‘—выраженіе, заимствованное у Гёте: онъ первый указалъ на то, что драма должна развиваться на сценѣ рельефнымъ образомъ. Не законы пластической красоты, напротивъ, внутренніе законы и мотивы самого драматическаго искусства выдвинули необходимость того новаго сценическаго воплощенія, которое впервые ввелъ художественный театръ и въ существенныхъ чертахъ сохранилъ до сихъ поръ.

Рельефная сцена‘—понятіе не техническое, а стилистическое.

HB

Для осуществленія ея необходимы, конечно, техническія средства, какъ и для осуществленія всякаго другого художественно-пространственнаго понятія. Но [illegible] средства—далеко не самодовлѣющая цѣль; они лишь прокладываютъ путь къ цѣли.

Цѣль—драматическое переживаніе.

И осуществляется оно, конечно, не на самой сценѣ, а въ душѣ зрителя, воспринимающей подъ воздѣйствіемъ ритмическихъ раздраженій, посредствомъ слуха и зрѣнія драматическія вершенія на сценѣ.

Сцена должна быть поэтому такъ устроена, чтобы эти оптическія и аккустическія впечатлѣнія сообщались чувствамъ (и черезъ нихъ душѣ зрителя) по возможности сильнѣе, непрерывнѣе и цѣльнѣе.

Рельефъ давно признанъ наиболѣе цѣлесообразной для этого формой. И не только для глаза, но и для слуха. Что слово и тонъ выигрываютъ отъ рельефной сцены, нѣтъ надобности доказывать. Ясно, какъ день, что произнесенное слово, какъ и спѣтый звукъ, полнѣе и цѣльнѣе проникаютъ въ зрительный залъ съ ‚ограниченной', съ закрытой сверху и съ боковъ сцены, нежели со сцены глубокой, потому что звуковыя волны идутъ не назадъ, не въ стороны и не вверхъ, но всегда впередъ, по направленію къ воспринимающей средѣ—зрителямъ. Истина столь же старая, какъ само существованіе театра: актеры въ наиболѣе значительные моменты своихъ ролей всегда невольно устремляются впередъ, подобно фигурамъ въ горельефѣ. Актеръ инстинктивно чувствуетъ и знаетъ по опыту, что такимъ образомъ онъ произведетъ наиболѣе яркое впечатлѣніе. Вслѣдствіе того хотя бы, что тогда онъ не заслоняется другими исполнителями или обстановкой и увеличиваетъ разстояніе между собою и заднимъ планомъ сцены, сосредоточивая на себѣ вниманіе зрителя. Мы привыкли относиться къ этому жесту актера, какъ къ чему то антихудожественному, виртуозному, фальшивому, но едва ли не потому, что при обычномъ устройствѣ сцены исполнитель вступаетъ тогда въ полосу яркаго свѣта рампы, который своимъ неестественнымъ направленіемъ снизу вверхъ придаетъ ему карикатурный видъ.

Но правильно ли душить стремленіе актера, вытекающее изъ духа драматической формы? Не правильнѣе ли приспособить къ его ‚стремленію впередъ' сцену, просценіумъ и свѣтъ, являющіеся лишь средствами къ цѣли? Внѣ всякаго сомнѣнія.

Если этого не дѣлали раньше, то только потому, что до введенія электрическаго освѣщенія помѣщеніе главнаго источника свѣта въ рампѣ было неизбѣжно. Но теперь, когда въ нашемъ распоряженіи электричество, которымъ

мы можемъ пользоваться тамъ, гдѣ это нужно для драматическаго впечатлѣнія, было бы безсмыслицей держаться шаблона, созданнаго керосиновыми лампами. Когда, вслѣдствіе внутренней драматической необходимости, исполнитель стремится къ рельефному положенію, это стремленіе должно быть удовлетворено! Для этого надо, прежде всего, предотвратить возможность невыгодныхъ для исполнителя положеній отъ плохого освѣщенія.
Вотъ почему въ художественномъ театрѣ, благодаря размѣщенію лампъ въ архитравѣ просценіума и въ различныхъ софитахъ задняго плана, приняты мѣры, чтобы отдѣльные актеры и группы получали преимущественно прямой верхній свѣтъ. Небольшая рампа исполняетъ лишь побочную функцію — ту, которая при естественномъ дневномъ свѣтѣ выполняется обратными лучами снизу: для затушеванія на лицахъ ненужныхъ тѣней.

Такъ какъ драматическое переживаніе реализуется лишь въ душѣ зрителя, то изъ духа драмы должно вытекать и устройство зрительнаго зала, то-есть— пространственное отношеніе между сценой и зрительнымъ заломъ должно быть самымъ непосредственнымъ выраженіемъ пути, по которому развивается драматическое дѣйствіе—послѣ того, какъ отъ физическаго ритма движеній (на границѣ сцены, на линіи занавѣса) оно перешло въ духовный ритмъ психологическихъ переживаній зрителя. Просценіумъ поэтому—самая значительная архитектурная часть театра, такъ какъ имъ опредѣляется пространство, гдѣ совершается таинственное превращеніе, благодаря которому множество людей, вещей, шумовъ, звуковъ, свѣтовъ и тѣней сливается въ одно духовное единство. На самой сценѣ этого единства, этой художественной цѣльности нѣтъ. Ни тѣни того, что переживаетъ зритель. Это знаетъ всякій, кто побывалъ хоть разъ за кулисами во время спектакля или самъ участвовалъ въ исполненіи.
Но если, съ точки зрѣнія зрителя, расчленить это единство на мельчайшія составныя части, которыя можно различить въ перспективѣ цѣлаго, если разобрать ходъ драмы, какъ кинематографическое изображеніе разлагается на моментальные снимки, то глазъ отъ каждой отдѣльной фазы получитъ впечатлѣніе рельефнаго образа. И не только съ рельефной сцены художественнаго театра, а со всякой иной сцены съ декораціями или безъ декорацій! Но только ‚моментальные рельефы' на старинной глубокой сценѣ—менѣе выразительны, въ силу неблагопріятныхъ для полноты рельефнаго впечатлѣнія условій. Прежде всего, потому что развлекаетъ вниманіе задній планъ, и оттого, что на физическій обликъ исполнителя вліяютъ разныя второстепенныя вещи, необходимыя на глубокой сценѣ для инсценировки какой-либо картины, осо-

бенно при стараніи дать ,копію дѣйствительности'. Эти ,моментальные рельефы' выявляются не изъ сознательнаго расположенія фигуръ, не изъ ,выстраиванія' ихъ по пластическому замыслу, но единственно—изъ драматической необходимости, изъ самого исполненія.

Этому замѣчанію противорѣчитъ какъ будто то, что многіе и весьма значительные драматурги старательно выписываютъ обстановку мѣста дѣйствія; они часто требуютъ обстоятельнаго воспроизведенія исторической или современной среды (milieu), для чего нужна такая детальная предметность, какую въ рамкахъ рельефной сцены совершенно невозможно воплотить; мѣсто дѣйствія обязательно должно имѣть тогда ,глубину', которая почти уничтожаетъ рельефную изобразительность.

Но это противорѣчіе—кажущееся. Стоитъ только внимательно прослѣдить на умѣло руководимой сценѣ развитіе хотя бы одного изъ позднѣйшихъ произведеній Ибсена. Для глаза и сознанія зрителя обстоятельная иллюстрація ,среды', открывающейся передъ нимъ послѣ поднятія занавѣса, существуетъ лишь до тѣхъ поръ, пока само дѣйствіе не захватило его.

Съ того момента, когда онъ пошелъ за событіями и актерами, обстоятельно иллюстрирующій аппаратъ исчезаетъ изъ его сознанія. И если онъ вновь всплываетъ въ дальнѣйшемъ ходѣ пьесы, то только раздражаетъ, отвлекая вниманіе, или же... свидѣтельствуетъ о провалѣ исполнителя или пьесы.

Для большей части драматическаго дѣйствія эта иллюстрація среды вмѣстѣ съ необходимымъ для нея заднимъ планомъ, по меньшей мѣрѣ, излишни, часто они только мѣшаютъ, и зритель бываетъ вынужденъ съ помощью своей доброй воли освобождаться отъ раздражающихъ впечатлѣній для того, чтобы сосредоточиться на томъ, что наиболѣе занимаетъ и его, и автора, и актера. Но если такъ, то почему не избавить его отъ этого излишняго труда и не остановиться на пространственной формѣ, которая непосредственно удовлетворяла бы и автора, и исполнителя? Невозможно!—возражаютъ намъ,—потому что тогда исчезнетъ ,настроеніе обстановки', которую авторъ такъ любовно выписывалъ и которой разсчитывалъ приблизить къ намъ смыслъ своего произведенія.

Но если автору нужно такъ много иллюстративнаго матеріала, чтобы пріобщить насъ къ своему замыслу, то онъ, очевидно, диллетантъ въ драматическомъ искусствѣ, хотя, быть можетъ, и превосходный писатель...

При инсценировкѣ детально выписанной обстановки достигаются часто результаты, какъ разъ обратные авторскимъ ожиданіямъ. Это отвлекаетъ наше вни-

маніе отъ самаго существеннаго въ пьесѣ, и послушное исполненіе желанія автора служитъ ему не въ пользу, а во вредъ.

А массовыя сцены? Какъ представить массу, толпу безъ задняго плана? Однако, съ какого количества людей начинается понятіе о ‚массѣ'? Съ одиннадцати, семнадцати, тридцати девяти, семисотъ? Число, очевидно, безразлично. Масса существуетъ на сценѣ, когда глазъ и ухо получаютъ впечатлѣніе массы.

Общепринятымъ театрамъ съ многоярусными зрительными залами нужны для этого множество людей, стало быть, и глубокія сцены, потому что съ высоко расположенныхъ рядовъ, откуда открывается далекая перспектива, можно видѣть и сосчитать всѣхъ лицъ на сценѣ, а плохое устройство просценіума требуетъ большого количества статистовъ, чтобы передать зрительному залу впечатлѣніе многоголосаго гула. Тутъ необходимо орудовать количествами. При рельефномъ устройствѣ возможно воздѣйствовать качествами, художественными средствами.

Изъ амфитеатра, являющагося продолженіемъ самой сцены, самой драмы, невозможно смотрѣть поверхъ головъ. Глазъ не влечется къ глубинѣ и не считаетъ, дѣйствительно ли имѣется на сценѣ столько экземпляровъ вида ‚homo sapiens', сколько необходимо, чтобы число это счесть за ‚массу'. Достаточно передъ глухо замыкающимся заднимъ планомъ нѣсколькихъ тонкихъ шпалеръ людей, чтобы дать художественными пріемами впечатлѣніе многочисленности. Да, если бы въ театрѣ желали видѣть только театръ или драму, или драматическое искусство на какой бы то ни было ступени! Но у насъ далеко не такъ!... Мы неоднократно уже указывали на то, что театры служатъ способомъ распространенія всякаго рода и качества литературы въ формѣ діалога, и что есть даже много образованныхъ людей и писателей, которые полагаютъ, что театръ иной цѣли служить и не долженъ, и менѣе всего долженъ служить самому театру.

Затѣмъ идутъ сенсаціонные театры большихъ городовъ, которые тоже весьма далеки отъ культа драматическаго искусства. Они обязаны новизной утолять хищные аппетиты публики. Имъ нужны ошеломляющіе эффекты, которые и тогда ничего общаго не имѣютъ со стилемъ драматическаго искусства, когда поводомъ къ сенсаціонной ярмаркѣ служитъ произведеніе большого драматическаго писателя.

Оперѣ тоже безразлично, отвѣчаетъ ли болѣе или менѣе органически сцена, какъ пространственная форма, цѣлямъ драмы. Въ оперѣ большіе размѣры и пышность обстановки не мѣшаютъ цѣльности впечатлѣнія. Опера, какъ и

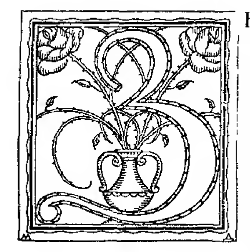
музыкальная драма, благодаря оркестру и сильному воздѣйствiю поющаго голоса, рисуетъ въ колоссальныхъ размѣрахъ образъ исполнителя и драматическое содержанiе. Ея средства внушенiя слишкомъ сильны для сцены, которая служитъ цѣлямъ упомянутой драмы.
Средства оперы съ самаго начала разсчитаны были на крѣпости и праздничныя залы королевскихъ замковъ. Поэтому опера и не проигрываетъ нисколько на глубокой сценѣ и въ ярусномъ театрѣ; вѣдь для нея въ сущности они и создавались и совершенствовались.

Цѣли Мюнхенскаго Künstlertheater весьма отличны отъ цѣлей ‚сценической реформы'. ‚Реформаторы'—во главѣ ихъ выдающiеся, опытные сценическiе дѣятели—примирились съ пространственными и архитектурными условiями существующихъ театровъ и ограничиваются единственно тѣмъ, чтобы при этихъ условiяхъ—путемъ частичныхъ улучшенiй и, главное, путемъ упрощенiй—добиться большаго впечатлѣнiя отъ драмы и исполнителя (‚шекспировскiй театръ'), или же путемъ остроумныхъ нововведенiй достигнуть болѣе быстраго управленiя машинами (‚вертящаяся сцена'—смѣна при открытой сценѣ) или—болѣе искусной инсценировки картинъ.
Усилiя этихъ ‚реформаторовъ' послужили въ свое время двигательными импульсами сценической жизни. Имъ же мы обязаны многими полезными свѣдѣнiями, изъ которыхъ самое цѣнное то, что на пути ‚реформъ' существующаго театра нечего ждать отрадныхъ результатовъ.
‚Реформаторы' ставили себѣ задачей освободить существующiй театръ отъ нѣкоторыхъ недостатковъ. ‚Художественный' же театръ стремится къ коренному преобразованiю сцены въ чисто-художественную совершенную форму.
Дѣло не только въ сценѣ и въ томъ, что на ней происходитъ. Все пространственное отношенiе, обнимающее драму и зрителя, разрѣшается въ одно слитное понятiе: зрительный залъ и сцена.
Театръ—это органическое цѣлое.

КОНСТ. ЭРБЕРГЪ

О ВОЗДУШНЫХЪ МОСТАХЪ КРИТИКИ

1



НАМЕНАТЕЛЬНЫХЪ событій такъ много записываетъ теперь исторія искусства, такъ много отмѣчаетъ эта добросовѣстная и добродушная исторія искусства неожиданнаго, что сестрѣ ея, безпристрастной и суровой теоріи искусства, давно пора использовать накопившійся матеріалъ и дать отчетъ о событіяхъ съ точки зрѣнія выяснившейся ихъ цѣнности. Пора взяться теоріи искусства за свое зодческое творчество. Пора разобрать матеріалъ, сваленный равнодушной жизнью въ одну общую груду. Пора приняться за постройку новыхъ воздушныхъ замковъ.

Ибо что же, какъ не воздушные замки, строитъ теорія искусства?

Если исторія ведетъ лѣтопись художественнымъ событіямъ внѣ зависимости отъ того или иного господствующаго міровоззрѣнія, то теорія искусства никакъ не можетъ—и не должна—оставаться независимой отъ общаго философскаго міросозерцанія ея носителя. Философія—теорія міра—предопредѣляетъ эстетику—теорію искусства. Послѣдняя же предопредѣляетъ критику.

Думы и чаянія современнаго человѣчества живы подъ звѣздою мистической философіи. Такая теорія міра глубже многаго иного умѣетъ цѣнить и лелѣять область искусства,—мистическую по преимуществу. И современная теорія искусства широко расправляетъ окостенѣвшія было крылья свои, вольныя теперь болѣе, чѣмъ когда либо. И вотъ, возникаютъ воздушные замки.

И уже перекидываетъ дерзко современная критика искусства съ этихъ еще недостроенныхъ замковъ свои легкіе воздушные мосты прямо въ жизнь, прямо на взрыхленный творчествомъ черноземъ земного искусства. Радугами свѣтятъ мосты эти.

А подъ ними бездна зіяетъ иронически. Но пока не будемъ глядѣть внизъ. Sursum corda. Полетимъ по звѣздамъ.

2

‚По Звѣздамъ‘. Такъ озаглавлена новая книга Вячеслава Иванова, съ интересомъ читаемая теперь не только его единомышленниками и друзьями, но и всѣми, кому не чужды философскія, религіозныя и эстетическія исканія современности. Книга состоитъ изъ ряда статей, печатавшихся ранѣе въ различныхъ журналахъ, и охватываетъ періодъ времени съ 1904 года по нынѣшній. Если не все, чѣмъ жили мы эти шесть лѣтъ, то во всякомъ случаѣ все отвлеченное, волновавшее насъ за послѣднее время вмѣстила въ себя эта замѣчательная книга, и тонко, умно говоритъ съ нами языкомъ, достойнымъ ея глубокаго содержанія.

То, что было сказано выше о неразъединимомъ взаимоотношеніи современной художественной критики (въ широкомъ смыслѣ) съ современной эстетикой и философіей, — въ полной мѣрѣ иллюстрируется книгою Вяч. Иванова. Критика такъ тѣсно связана у него съ эстетикой и съ его религіозно-философскими идеями, вся книга вообще является столь компактной и цѣльной, что говорить о любой статьѣ, въ ней содержащейся,—значитъ говорить о всей книгѣ, и, быть можетъ, даже больше,—значитъ говорить о ея авторѣ. Какого бы вопроса ни коснулся онъ, тотчасъ же все кристализуется подъ его перомъ въ строго законченныя формы своеобразнаго его міровоззрѣнія. Въ статьѣ по литературной критикѣ находишь строеніе кристалловъ эстетическихъ, въ статьѣ по эстетикѣ открываешь то же самое строеніе кристалловъ философскихъ. Все держится крѣпкимъ сцѣпленіемъ частей. И въ кристальные воздушные замки эстетики Вяч. Иванова вѣришь, и легко въ нихъ входишь по воздушнымъ мостамъ его критики.

Вотъ великолѣпная статья ‚О Шиллерѣ‘. Хотя написана она по случаю чествованія памяти поэта въ 1905 году, и, казалось бы, должна носить чисто критическій характеръ, однако здѣсь затрагиваются все тѣ же цѣнные и типичные для міровоззрѣнія Вяч. Иванова эстетическіе вопросы о Діонисѣ, о диѳирамбическомъ воодушевленіи, о соборномъ началѣ. И все это какъ нельзя лучше объединено въ одно архитектоническое цѣлое. Воздушный мостъ крѣпко соединяетъ здѣсь замокъ эстетики съ земнымъ своевольнымъ искусствомъ. Другой образецъ столь же цѣльнаго архитектурнаго произведенія являетъ собою критическая статья ‚Байронъ и идея анархіи‘, гдѣ мысли Вяч. Иванова о проблемѣ свободы находятъ себѣ частичное подтвержденіе и иллюстрацію въ разбираемой имъ поэмѣ Байрона ‚Островъ‘. (Между прочимъ, наиболѣе бле-

стящими страницами этой статьи необходимо признать изслѣдованіе лирической гармоніи байроновской поэмы).
Но есть у Вяч. Иванова и такіе критическіе мосты, ступить на которые рѣшится не всякій: слишкомъ ужъ неустойчивы они именно въ мѣстѣ примычки ихъ къ землѣ.

3

Возьму, какъ примѣръ, блестящую статью о ,Цыганахъ' Пушкина. Общефилософскіе и эстетическіе взгляды и вѣрованія Вяч. Иванова неминуемо приводятъ его къ необходимости дѣлать въ этой статьѣ критическіе выводы очень неожиданные. Авторъ различаетъ въ поэмѣ Пушкина ,три формаціи, послѣдовательное наслоеніе которыхъ, несмотря на художественную законченность произведенія, внимательному взгляду выдаетъ постепенность его вызрѣванія и хранитъ отпечатокъ моментовъ душевнаго роста художника'. Первая формація сводится къ общему лиризму, вторая—къ байронизму. Третью формацію характеризуетъ преодолѣніе Байрона и ,торжество хора надъ утвержденіемъ уединенной воли: слѣдовательно, по преимуществу сцена какъ бы хорового суда надъ Алеко въ формѣ заключительной рѣчи стараго Цыгана'.
Принципъ соборнаго начала, о которомъ мечтаетъ авторъ ,Кризиса индивидуализма' въ своихъ философскихъ изысканіяхъ, здѣсь на лицо. Но, говоря далѣе о пушкинскомъ таборѣ, какъ объ общинѣ анархической, Вяч. Ивановъ придаетъ этой общинѣ тотъ характеръ религіозности и богопокорства, о которомъ Пушкинъ, на мой взглядъ, и не думалъ, когда писалъ своихъ ,Цыганъ'. Мечты и чаянія Вяч. Иванова о соборности во имя любви къ Богу такъ реальны, его вѣра въ содержаніе этихъ чаяній такъ сильна, что незамѣтно для самого себя онъ переноситъ свои мечты и чаянія на пушкинскія строки и придаетъ имъ содержаніе совсѣмъ неожиданное и своеобразное. Вячеславъ Ивановъ признаетъ анархическій союзъ лишь какъ общину, проникнутую одною верховною идеей, и притомъ идеей въ существѣ своемъ религіозной. Такова, по мнѣнію автора, община пушкинскихъ цыганъ. И ей противупоставляетъ Пушкинъ, по мнѣнію Вяч. Иванова, богоборство абсолютно самоутверждающейся личности Алеко.
Напрасно сталъ бы кто искать въ этомъ изслѣдованіи документально подтвержденныхъ доводовъ въ пользу такого именно пониманія Пушкинымъ своихъ ,Цыганъ'. Такихъ доводовъ въ статьѣ нѣтъ. Есть лишь убѣжденно повторяемое утвержденіе, что пушкинскіе цыганы живутъ ,въ глубокомъ и мудромъ согласіи воли съ волей, вольности съ вольностью—и общей воли и

вольности съ волею Бога, благословляющаго вольность. Утвержденіе это авторъ подкрѣпляетъ слѣдующей строкою изъ ‚Цыганъ‘:

Птичка гласу Бога внемлетъ...

Однако, ссылка на эту строку поэмы представляется тѣмъ менѣе убѣдительной, что приведена она Пушкинымъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ говорится именно не о цыганскомъ таборѣ, не объ общинѣ, но объ Алеко:

Подобно птичкѣ беззаботной,
И онъ, изгнанникъ перелетный,
Гнѣзда надежнаго не зналъ...

Не вмѣщаетъ, по моему, также и пушкинскій типъ Алеко того содержанія, какое придаетъ ему Вяч. Ивановъ. Гдѣ подтвержденіе элемента богоборства въ характерѣ Алеко? Настойчивое, неоднократное утвержденіе имѣется, но оно не подтверждено ни одной строчкой поэмы. Наоборотъ, у Пушкина, въ приведенномъ выше сравненіи Алеко съ ‚птичкой Божіей‘ имѣются слѣдующіе стихи:

Проснувшись поутру, свой день
Онъ отдавалъ на волю Бога...

Прежде чѣмъ придти къ своимъ оригинальнымъ выводамъ по поводу пушкинскихъ ‚Цыганъ‘, Вяч. Ивановъ разбираетъ рядъ критическихъ отзывовъ, порожденныхъ этой поэмой, въ томъ числѣ и извѣстную пушкинскую рѣчь Достоевскаго, съ его знаменитой фразой: ‚Смирись, гордый человѣкъ, и прежде всего сломи свою гордость, смирись, праздный человѣкъ, и прежде всего потрудись на родной нивѣ‘ и т. д. Сличая мнѣніе Достоевскаго о ‚Цыганахъ‘, съ ‚подлиннымъ свидѣтельствомъ поэмы‘, Вяч. Ивановъ находитъ, что оно ‚наполовину принадлежитъ самому Достоевскому‘, который ‚слишкомъ узко понялъ Пушкина‘. Въ такомъ же отношеніи къ ‚подлинному свидѣтельству поэмы‘ стоитъ, по моему, и самъ Вяч. Ивановъ, который, какъ мнѣ кажется, понялъ Пушкина слишкомъ широко.
И это очень знаменательно.

4

Знаменательно то, что каждый изъ насъ, чтущихъ геній Пушкина, читаетъ въ пушкинскихъ ‚Цыганахъ‘ своихъ ‚Цыганъ‘ и въ этихъ своихъ ‚Цыганахъ‘ находитъ ‚подлинное свидѣтельство поэмы‘. Ибо подлинно не то, что напечатано, но то, что по этому напечатанному прочтено. Вѣдь

только глупая веревка Хемницера есть ,вервіе простое', а міръ—не простой міръ, какъ Пушкинъ — не простой Пушкинъ. Въ глубинахъ его генія каждый изъ насъ ищетъ и находитъ для себя то, что считаетъ подлиннымъ и цѣннымъ: Бѣлинскій—свое, Достоевскій — свое, Вячеславъ Ивановъ—свое. Всякій, кто имѣетъ свои философскія убѣжденія и эстетическія воззрѣнія, видитъ въ мірѣ свой міръ и въ Пушкинѣ—своего Пушкина. Самородные взгляды въ области искусства можетъ высказывать лишь та критика, которая опирается на самородныя эстетическія и философскія воззрѣнія. Потому Вяч. Ивановъ, конечно, правъ, когда онъ дѣлаетъ свои оригинальные выводы по поводу поэмы Пушкина,—правъ, когда съ воздушнаго замка своей эстетики перекидываетъ въ жизнь свой красивый критическій мостъ въ стилѣ всего замка. Но правъ также и тотъ, кто, надѣясь на свои собственныя зодческія силы, отказывается по этому воздушному мосту войти въ его высокій замокъ. Красота же этого своеобразнаго моста прежде всего въ оригинальности художественной чеканки отдѣльныхъ его частей. Стоитъ только вспомнить, съ какой тонкой изысканностью и удивительной мѣткостью открываетъ Вяч. Ивановъ никѣмъ, кажется, ранѣе не отмѣченныя фонетическія достоинства разбираемой поэмы Пушкина.

5

Впрочемъ, на статьѣ Вяч. Иванова о ,Цыганахъ' я остановился сейчасъ лишь какъ на примѣрѣ. Я взялъ эту во всѣхъ отношеніяхъ блестящую критическую статью только для того, чтобы показать, какіе иногда прекрасные, но неустойчивые перекидываетъ критика мосты съ воздушныхъ замковъ своей эстетики и философіи—въ жизнь.

Однако, этотъ одинъ неустойчивый мостъ, дѣлаетъ ли онъ неустойчивымъ и весь замокъ? Конечно, нѣтъ. Замокъ философскихъ и эстетическихъ идей Вяч. Иванова обширенъ и великъ, много въ немъ залъ, переходовъ и воротъ съ мостами устойчивыми и крѣпкими. И книга ,По Звѣздамъ' служитъ хорошимъ путеводителемъ по этому замку. Преобладающее значеніе въ книгѣ должны имѣть, конечно, статьи по теоріи искусства. Таковы ,Символика эстетическихъ началъ', ,Поэтъ и чернь', ,Копье Аѳины' и знаменательная въ лѣтописи русской литературной критики статья ,Кризисъ индивидуализма'. Сюда же слѣдуетъ отнести и весь третій отдѣлъ книги (,Предчувствія и предвѣстія', ,О веселомъ ремеслѣ и умномъ веселіи' и ,Двѣ стихіи въ современномъ символизмѣ'). Всѣ эти статьи, не исключая, конечно, и статей, носящихъ характеръ собственно критическій, даютъ обширный матеріалъ для самостоятельныхъ отзывовъ по по-

воду каждой изъ нихъ,—задача, къ которой я надѣюсь еще вернуться, ибо подробный разборъ книги Вяч. Иванова выходитъ за предѣлы нынѣшней моей темы. Нечего и говорить, что книга ,По Звѣздамъ' съ теченіемъ времени дастъ жизнь цѣлому ряду самостоятельныхъ книгъ и статей,—настолько она значительна и цѣнна. А сейчасъ она конечно вызоваетъ бурныя привѣтствія единомышленниковъ, вызоветъ и страстныя нападки идейныхъ враговъ. Но равнодушія современниковъ она не встрѣтитъ: слишкомъ много въ ней того, чѣмъ живо современное искусство. Это растворъ, насыщенный идеями современности, растворъ, въ которомъ нѣтъ ни капли воды, но много пьянящей влаги, которая играетъ блестящей пѣной красоты и изысканности умудреннаго культурой творческаго духа человѣческаго.

6

— Подлинно для меня въ любомъ авторѣ не то, что имъ написано, но то, что мною по написанному прочтено.—Вотъ, я думаю, девизъ для импрессіонистической критики. Хорошимъ образцомъ такой критики можетъ служить ,Вторая книга отраженій' Иннокентія Ѳ. Анненскаго. Это рядъ своеобразныхъ интерпретацій извѣстныхъ литературныхъ типовъ, рядъ оригинальныхъ по замыслу очерковъ на тему о творчествѣ Достоевскаго, Лермонтова, Тургенева, Гейне, Ибсена, Андреева. Впрочемъ, характеристикамъ литературныхъ типовъ отводится во всѣхъ этихъ очеркахъ второстепенное мѣсто. На первомъ стоитъ психологія созданія этихъ типовъ и проблема творчества вообще. Уклонъ симпатій автора именно въ эту сторону сказывается съ первыхъ же статей книги, объединенныхъ подъ общимъ заголовкомъ ,Изнанка поэзіи'.

Очевидно, что антитеза: искусство и жизнь—стоитъ передъ авторомъ ,Книги отраженій' во всей ея льдистой остротѣ. Именно изнанка поэзіи (понимаемой въ ея широкомъ и истинномъ смыслѣ, какъ творчество вообще) притягиваетъ Ин. Анненскаго съ особой силой всюду, гдѣ только можно эту изнанку подглядѣть. И здѣсь глазъ его зорокъ, какъ у дикаря. Послѣднее слово написалось у меня, кажется, не даромъ...

Воспринимая міръ интуитивно и непосредственно, дикарь въ иные моменты многое понимаетъ въ немъ глубже и острѣе, чѣмъ мы, запряженные въ ярмо культуры. Правда, ярмо это надѣто намъ на шею для того, чтобы общими усиліями мы могли сдвинуть съ нашего горизонта тяжкую глыбу призрачной нашей реальности и открыть подъ нею иную, болѣе реальную реальность, открыть то, что Вяч. Ивановымъ такъ мѣтко формулировано терми-

номъ realiora. Но вѣдь дикарю и не надо сдвигать этой глыбы, для того, чтобы познать realiora: глядя непосредственно и просто (какое глубокое это слово!), свободный отъ ярма культуры дикарь видитъ иногда realiora и сквозь realia. Но онъ видитъ, и не знаетъ, не понимаетъ, что̀ онъ видитъ; видитъ, и не можетъ изречь хотя бы ту, тютчевскую ,ложь' о видѣнномъ. Ибо онъ дикарь, только дикарь.

Ярмо культуры изранило намъ шею, но рѣдко кто изъ насъ видитъ глыбу реальности сдвинутою. Трагедія наша въ томъ, что, разъ надѣвъ, мы уже не можемъ снять своего ярма. И лишь немногимъ это удается. Авторъ ,Книги отраженій' принадлежитъ къ числу такихъ немногихъ.

Для того, чтобы подглядѣть тайну творческаго духа человѣческаго, для того, чтобы застать его врасплохъ, осторожно надо подходить къ нему, надо подкрадываться къ нему со всѣми повадками дикаря: гдѣ лежа ничкомъ, гдѣ ползкомъ пробираясь далекимъ путемъ обходнымъ. А тутъ ярмо болтается на шеѣ, ненужное; стѣсняетъ одежда излишняя. Для того, чтобы тайну застать врасплохъ,—надо скинуть съ себя и тяжкое ярмо, и лишнія одежды. Сто̀итъ ради тайны обнажиться.

7

На все это идетъ авторъ ,Книги отраженій', когда зоркимъ глазомъ дикаря прозрѣваетъ многое скрытое отъ насъ въ процессѣ творчества Достоевскаго, Гейне, Лермонтова. Но видѣть еще мало. Надо осознать. И вотъ снова на шеѣ у автора ярмо многодумной культуры. Эта ужъ сумѣетъ помочь все осознать и понять, сумѣетъ разобрать цѣнную добычу. А что именно такое достояніе эстетики цѣннѣе всего, ею добытаго,—это для меня несомнѣнно.

Здѣсь необходимо сказать о стилѣ, какимъ написана ,Книга отраженій'. Бо̀льшая часть очерковъ производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто они первоначально и не предназначались для печати, вообще—для сообщенія другимъ, но потомъ, однако, были опубликованы. Языкъ Ин. Анненскаго, его манера письма, поражаетъ странной какой то растрепанностью. Фраза иногда обрывается тамъ, гдѣ, казалось бы, только и начаться мысли; причинная связь, какъ будто и безъ надобности, вдругъ нарушается. Правда, иногда бываетъ, что стойкость логическихъ построеній должна уступить свое мѣсто неожиданнымъ, чисто импрессіонистическимъ мазкамъ мысли, необходимость которыхъ ощущается иной разъ и наперекоръ логикѣ. Однако гдѣ же, все таки, искать причину столь частой недосказанности и растрепанности иныхъ мѣстъ ,Книги отраженій'?

То, что добылъ дикарь,—принялся разбирать очень культурный человѣкъ. Умѣлая систематизація, мудрыя сравненія, мѣткія характеристики,—все у него наготовѣ: ярмо культуры виситъ на шеѣ не даромъ. Но есть, оказывается, въ добычѣ дикаря и такое, о чемъ можно только молчать. А если ужъ говорить,—то говорить языкомъ дикаря. Не онъ ли, не языкъ ли дикаря даетъ себя знать въ книгѣ Ин. Анненскаго?

Или это голова закружилась надъ пропастью и забылъ человѣкъ слова?

8

Я не знаю, каковъ тотъ замокъ теоріи искусства, куда ведутъ воздушные мосты критики Ин. Анненскаго. Я даже сомнѣваюсь, является ли авторъ ‚Книги отраженій' нераздѣльнымъ собственникомъ такого замка. Во всякомъ случаѣ послѣдняя книга его ничего объ этомъ не говоритъ. Однако, очевидно, что строитель этихъ воздушныхъ мостовъ не забываетъ объ одномъ:—о томъ именно, что перекидываются они черезъ бездну, которая тамъ, далеко внизу, зіяетъ иронически. Бездна эта притягиваетъ автора ‚Книги отраженій' и онъ часто глядитъ внизъ. Отсюда своеобразный выборъ темъ, отсюда же и какая то недосказанность выводовъ.

Въ очеркѣ ‚Мечтатели и избранникъ' есть такія строки: ‚Алмазныя слова поэта прикрываютъ иногда самыя грязныя желанія, самыя крохотныя страстишки, самую страшную память о паденіи, объ оскорбленіяхъ. Но алмазныя слова и даются не даромъ'. Я думаю, что основная тема книги Ин. Анненскаго есть тема сомнѣній и мученій человѣческаго духа, независимо отъ того, создаетъ онъ алмазныя слова или нѣтъ. Зорко высмотрѣть, застать врасплохъ и схватитъ тайну душевной жизни избранника или простого мечтателя—вотъ цѣль критики Ин. Анненскаго. Не даромъ же по поводу умирающаго Гейне и его ‚Романцеро' признается онъ: ‚Я люблю ‚Исторіи' Гейне потому, что это онѣ когда то унесли у меня иллюзію поэта-чародѣя и научили угадывать за самыми пестрыми, самыми праздничными изъ его ризъ безпомощную и жалкую наготу'... Глазомъ дикаря изъ пропасти много вѣдь можно достать тайнъ обнаженной души человѣческой. Страница за страницей мелькаютъ мысли о мучительныхъ думахъ Бранда-Ибсена, о добровольномъ страданіи Софи изъ ‚Странной исторіи' Тургенева, о тоскѣ ‚Іуды' Андреева, о сомнѣніяхъ Гамлета, о на смерть раненномъ сердцѣ Гейне, о ‚надрывахъ и вывертахъ' героевъ Достоевскаго.

И по мѣрѣ того, какъ воспринимаешь всѣ эти мучительныя темы,—все болѣе

и болѣе убѣждаешься въ томъ, что своего собственнаго ‚воздушнаго замка эстетики' у Ин. Анненскаго нѣтъ. Да онъ ему и не нуженъ, этотъ свой собственный замокъ. Была бы твердая земля, откуда начать постройку, откуда кинуть надъ пропастью воздушный мостъ. А куда придется другой конецъ—это для Ин. Анненскаго не важно. Важны тѣ бездны, ‚соблазнительныя бездны', о которыхъ говоритъ самъ авторъ въ своей мучительной книгѣ.

Вотъ какія слова вкладываетъ онъ, между прочимъ, въ уста Лермонтову: ‚Я видѣлъ совсѣмъ, совсѣмъ близко такія соблазнительныя бездны, я посѣтилъ—и съ вами, съ вами, господа, не отговаривайтесь, пожалуста!—такіе сомнительные уголки, что звѣзды и волны, какъ онѣ ни сверкай и ни мерцай, а не всегда то меня успокоятъ'. Послѣ этого, кажется, ужъ и не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что воздушные мосты Ин. Анненскаго только и построены, что для жуткой прогулки надъ бездной.

Въ наиболѣе глубокихъ очеркахъ ‚Книги отраженій' слабо сквозятъ—но все же сквозятъ—могучіе темные лучи одного міросозерцанія, вліянія котораго на нашу современность отрицать нельзя. Я говорю о Львѣ Шестовѣ, о его ‚философіи трагедіи' (таковъ подзаголовокъ книги ‚Ницше и Достоевскій', вышедшей недавно вторымъ изданіемъ). Книгу эту, по глубинѣ ея отравы, по красотѣ ея ироніи, по дерзости ея бунта смѣло назову я одной изъ значительнѣйшихъ книгъ, вышедшихъ въ Европѣ за послѣднее десятилѣтіе. И, кажется, я не ошибусь, сказавъ, что именно философія трагедіи научила Ин. Анненскаго такъ зорко глядѣть въ бездны вмѣстѣ съ Шестовымъ. Не даромъ ихъ обоихъ притягиваютъ тѣ же сокровенныя темы.

9

Два діаметрально противоположныхъ принципа лежатъ въ основаніи критическихъ работъ двухъ прошедшихъ передъ нами авторовъ. У одного—увѣренность и синтезъ нашедшаго, у другого—безнадежность и анализъ ищущаго. Одинъ летитъ ‚по звѣздамъ', вѣритъ въ звѣзды и при свѣтѣ звѣздныхъ лучей спокойно глядитъ на realia. Другого же—‚звѣзды, какъ онѣ ни сверкай и ни мерцай', не всегда то успокоятъ. Ибо въ ‚сомнительныхъ уголкахъ' и на днѣ соблазнительныхъ, иронически зіяющихъ безднъ вспыхиваютъ и сгораютъ иногда такія солнца, такія солнца...

ПУТИ КЛАССИЦИЗМА ВЪ ИСКУССТВѢ

ЕСНА двадцатаго вѣка застаетъ насъ во время полной распутицы направленій въ живописи.

Многое оттаяло подъ горячими лучами; многое разрушилось. Нагрѣтый воздухъ туманенъ и кишитъ новыми существами, съ блестящими, хрупкими крылышками. Быть можетъ, имъ суждено жить всего лишь одинъ день...

Новыя направленія, новыя школы растутъ съ неимовѣрною быстротою. Еще недавно можно было, назвавъ ихъ, тѣмъ самымъ опредѣлить четыре, пять главнѣйшихъ современныхъ теченій въ живописи.

Но, за послѣднія десять лѣтъ, мы имѣемъ дѣло уже не съ представителями теченій въ живописи, а со школами, идущими отъ особенностей таланта вожака или вожаковъ съ ярко выраженными индивидуальностями.

Любопытно перечислить главнѣйшія теченія и тѣмъ дать представленіе о пестротѣ знаменъ, выкинутыхъ въ передовыхъ кружкахъ художниковъ.

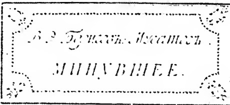
Вотъ они:

Plein'air-исты, импрессіонисты, пуэнтилисты, ташисты, дивизіонисты, нео-импрессіонисты, символисты, индивидуалисты, интимисты, визіонисты, сенсуалисты и неоклассики.

Остальныя направленія, какъ я уже замѣтилъ, ведутъ свое начало отъ художниковъ, давшихъ имъ толчекъ особенностями своего дарованія. Перечислять ихъ не представляется надобности, ибо имъ нѣтъ опредѣленнаго числа, и каждый, кто знакомъ съ крупными, яркими именами современнаго французскаго искусства, произведетъ отъ нихъ такое же количество направленій.

Чтобы не расбрасываться и возможно выпуклѣе передать сущность моихъ выводовъ, буду держаться исключительно французской школы, гдѣ эволюція въ живописи чрезвычайно характерна—и вслѣдствіе обилія дарованій, и отъ того темперамента, которымъ награждены вѣчно воюющіе между собою современные французскіе реформаторы.

Помимо школъ и ихъ программъ, за которыя сражаются художники, артистическій міръ бываетъ всегда покоренъ новымъ угломъ зрѣнія, манерою такъ или иначе подходить съ извѣстными требованіямъ къ картинѣ.
Такія новыя точки зрѣнія резюмируются чаще всего однимъ мѣткимъ словомъ, которое долго и упорно ищутъ художники и критики и, наконецъ, найдя его, это острое выраженіе, теребятъ его безъ конца, вульгаризируютъ и бросаютъ, замѣтивъ, что оно скоро обращается въ систему, въ мѣрку для оцѣнки всякаго произведенія.
Въ эпоху реализма и plein'aira такимъ словомъ, такою мѣркою было выраженіе ,c'est observé' ,это наблюдено', и все, что не казалось результатомъ ,наблюденія' художника на натурѣ—все обзывалось ложью, манерностью, безчестностью.
Курбэ говорилъ: ,Если бы я теперь могъ встрѣтить чудомъ Гверчина, я бы его убилъ немедля за его возмутительную ложь'.
Теперь очень многіе современные художники, конечно, не убили бы Гверчино, подлиннаго, интимнаго поэта.
Потомъ появилось модное новое выраженіе, отлично помогавшее отдѣлять хорошія картины отъ плохихъ. Говорили: ,Въ этой картинѣ есть чувство, въ этой картинѣ есть настроеніе'. Про вчерашніе шедевры скучливо повторяли: ,Въ нихъ одно безстрастное списываніе природы'.
И это выраженіе и связанный съ нимъ живописный идеалъ поблекъ, потерялъ остроту. Опять отыскалось новое словцо, за которое ухватились, какъ за готовый отвѣтъ на вѣчный вопросъ людей, не понимавшихъ новой чужой имъ живописи.
,Скажите, пожалуйста, вотъ вы художникъ, что вы находите особеннаго въ этой картинѣ'.
Отвѣтъ былъ готовъ: ,Особенность этой картины—ея стильность'.
Какъ получить ,настроеніе' въ картинѣ стало неинтересною задачею, да и всѣ веревочки для этого были использованы и брошены—всѣ искали ,стильности', ,стиля', ,стилизаціи'.
Стилемъ такъ злоупотребили, такъ заключили это, въ сущности, значительное слово, въ нетрудныя и условныя формы, что отъ глубокаго смысла ничего не осталось.
Опять большіе художники отвѣчали искренними произведеніями на это опредѣленіе, а малые пользовались ,стильностью' для внѣшняго неглубокаго сходства съ значительными вещами. Еще одно священное слово начинаетъ стираться и терять свою прелесть отъ повседневнаго мыканья его во всѣ стороны,



В. Э. Борисовъ-Мусатовъ.

МИНУВШЕЕ.

отъ приклеиванія этого ярлыка ко всему, что хотя бы внѣшними признаками дружитъ съ нимъ. Я говорю о ‚мистичности‘ въ картинѣ.
Но послѣдняя минута приноситъ намъ новое выраженіе, которое волнуетъ, какъ что-то опять живое, кровно близкое намъ. Какъ краснѣетъ отъ счастья художникъ, когда ему говорятъ: ‚сколько ритма въ вашей картинѣ, какая въ ней прекрасная линія‘!

. . . . . .

Всѣ эти перечисленныя крылатыя слова, въ сущности, представляютъ собою (можетъ быть, въ нѣсколько неожиданной формѣ) исторію движенія искусствъ за послѣднія тридцать лѣтъ.
Движеніе это, результатъ борьбы двухъ постоянно враждующихъ направленій, идетъ разными темпами, безостановочно, еще съ конца весемнадцатаго столѣтія, съ того момента, или вѣрнѣе съ той эпохи, когда совершенно обезцвѣченная, размѣнявшаяся на угодливость изысканной публикѣ, захирѣла и медленно стала кончаться великая школа живописи, ведшая прямую, почти непрерываемую, линію родства отъ тринадцатаго до девятнадцатаго столѣтія.
Эта колоссальная потеря, конецъ большой школы, недостаточно принимается во вниманіе историками искусства, когда разбираются особенности и недостатки живописи въ девятнадцатомъ вѣкѣ и часто (какъ, напримѣръ, у Мутера въ его исторіи живописи девятнадцатаго вѣка) какъ бы затушевывается, чтобы оправдать близорукій оптимизмъ историка, какъ только дѣло каснется школъ, идущихъ послѣ Манэ и отъ Манэ.
Въ основу моей статьи легла особенно подчеркнутая мысль о почти совершенной обособленности и предоставленности самой себѣ живописи девятнадцатаго вѣка—какъ результатъ ея недостаточно богатой опытами наслѣдственности.
Тѣ уродливыя, очень часто немощныя формы, какія принимала моментами живопись девятнадцатаго вѣка, по моему убѣжденію,—въ естественной связи съ забвеніемъ познаній, съ потерей традицій великой школы, воспитывавшей изъ поколѣнія въ поколѣніе художниковъ, своихъ дѣтей,—какъ у насъ воспитываютъ къ сожалѣнію только... кое кого изъ ремесленниковъ, стекольщиковъ, маляровъ...
Здѣсь нѣтъ ироніи.
Въ настоящую минуту цеховыя общества, можетъ быть, единственныя учрежденія въ Европѣ, гдѣ традиція обученія искусству не мѣнялась съ незапамятныхъ временъ.

Мнѣ хочется вспомнить фактъ изъ моей собственной жизни, фактъ, который сразу освѣтилъ мнѣ сущность истинной школы и полное отсутствіе ея въ поколѣніи художниковъ девятнадцатаго вѣка.

Однажды я написалъ заказную картину на стеклѣ (довольно большихъ размѣровъ). Картина эта потребовала массу времени, труда и терпѣнія. Окончивъ работу, я замѣтилъ, что ставень, куда стекло предназначалось, былъ слишкомъ узокъ. Пришлось подрѣзать края картины.

Легко себѣ представить мое волненіе, когда рекомендованный мнѣ стекольный мастеръ, пожилой человѣкъ крестьянской складки, нарѣзавъ алмазомъ контуръ, принялся отщипывать плоскогубцами края картины.

Когда операція была благополучно приведена къ концу, я разсказалъ мастеру свою тревогу за исходъ его работы. Но онъ молча улыбнулся и, взявъ длинный кусокъ стекла, провелъ по нему алмазомъ волнообразную линію сверху до низу и, выждавъ секундъ пять, провелъ, параллельную уже сдѣланной, вторую линію; затѣмъ отщипнулъ лишніе куски и подалъ мнѣ стеклянную волнообразную ленту, идеально параллельную во всѣхъ своихъ изгибахъ. Пораженный, я сказалъ мастеру, что его всему въ мастерской научили, а меня въ академіи ничему. Для меня этотъ стекольный мастеръ—настоящій большой художникъ своего искусства, человѣкъ, помимо своихъ способностей, воспринявшій все умѣнье, всю традицію своей школы.

Это не личный взглядъ. Такъ смотрѣли и въ эпоху итальянскаго возрожденія. Напомню исторію, которую разсказываетъ Вазари въ своей ‚Le vite de più eccelenti pittori‘ и которая даетъ представленіе о томъ глубокомъ уваженіи, которымъ пользовалось еще въ тринадцатомъ вѣкѣ совершенное изученіе художества, какъ мастерства, точнѣе (безъ унизительнаго смысла этого слова)—какъ ремесла.

Вотъ эта исторія. Папа Бенедиктъ IX послалъ довѣреннаго къ прославленному флорентійскому живописцу Джотто съ тѣмъ, чтобы художникъ доставилъ папѣ нѣсколько своихъ рисунковъ, по которымъ можно было бы судить, насколько Джотто силенъ для предстоящихъ большихъ заказовъ въ базиликѣ Святого Петра. Далѣе, дословно, наивныя и характерныя слова Вазари:

‚Джотто, который по натурѣ былъ веселаго характера, взялъ листъ бумаги, оперся локтемъ на колѣно, чтобы образовать такимъ образомъ нѣчто въ родѣ циркуля, и провелъ красною краскою кругъ, изумительно правильный и всюду одной толщины.

Сдѣлавъ это, онъ, улыбаясь, сказалъ посланному папы: — Вотъ требуемый рисунокъ!

Но тотъ, видя, что надъ нимъ насмѣхаются, вскричалъ:

— Неужели вы мнѣ не дадите ничего, кромѣ этого круга?

— Это болѣе, чѣмъ достаточно,—отвѣтилъ Джотто:—пошлите его съ рисунками моихъ конкуррентовъ и увидите, узнаютъ ли въ этомъ кругѣ его автора? Посланный папы, видя, что онъ не можетъ получить другого рисунка, уѣхалъ недовольный, считая себя осмѣяннымъ Джотто, но тѣмъ не менѣе, вмѣстѣ съ рисунками конкуррентовъ Джотто, показалъ папѣ и кругъ самого мастера, разсказавъ, какъ Джотто нарисовалъ его безъ циркуля'.

И Вазари прибавляетъ:

‚Изъ чего папа и куртизаны поняли, насколько Джотто превосходитъ всѣхъ художниковъ своей эпохи'.

. . . . . .

Взглянемъ на живопись девятнадцатаго вѣка не черезъ чащу мелкихъ направленій, идущихъ какъ вѣточки отъ многочисленныхъ стволовъ. Постараемся охватить какъ можно общѣе, шире физіономію художественной производительности за минувшее столѣтіе. Мы замѣтимъ, что старинная борьба, непримиримая распря классиковъ съ романтиками идетъ сплошь черезъ все девятнадцатое столѣтіе, то ожесточаясь (и, конечно, выявляя себя тогда ярче и индивидуальнѣе), то ослабѣвая и стушевываясь за побочными, болѣе модными формами-разновидностями все той же вѣчно непримиримой школы—классицизма и романтизма.

Представленіе о классикахъ и романтикахъ въ живописи—обыкновенно одностороннe и, судя по распространеннымъ въ литературѣ и уже установленнымъ мнѣніямъ, не соотвѣтствуетъ истинному положенію вещей.

Совершенно правильно борьбу классицизма съ романтизмомъ начинаютъ считать съ Давида, но конецъ борьбы, то есть паденіе классической школы, классическаго направленія относятъ къ сороковымъ годамъ, когда бѣшенное увлеченіе романтизмомъ дошло до своего апогея и окончательно будто-бы раздавило школу, поставившую себѣ задачею приблизиться къ совершеннымъ идеаламъ греческой скульптуры V-го и IV-го вѣка до Рождества Христова, къ Фидію и Агоракриту, Поликлету, Скопасу, и Праксителю.

Но такъ ли это? Ненавистная романтизму гидра классицизма ужели раздавлена семьдесятъ лѣтъ тому назадъ? Попробуемъ прослѣдить, какія маски постепенно мѣняетъ классицизмъ Давида и Энгра, классицизмъ ‚абсолютно-прекрасной' формы.

У самого Давида, человѣка прямолинейно мыслившаго, сильнѣе всего отразились недостатки апріорнаго признанія единственно-прекрасною форму греческихъ скульпторовъ V-го и IV-го вѣка до Р. Х.

Путь для обновленія состарѣвшейся и манерной школы восемнадцатаго вѣка черезъ классицизмъ былъ выбранъ Давидомъ неудачно и, главнымъ образомъ, фальшиво.

Онъ грубо обрубилъ канаты, позади себя оставивъ пропасть, и просто, наивно попытался сорвать, своею рукою иноземца, пышный цвѣтокъ греческаго генія, и пересадить его на французскую почву, далеко не подготовленную къ такой метаморфозѣ.

Вѣдь вмѣсто того, чтобы продѣлать постепенно тотъ естественный путь художественной эволюціи, которымъ греческій геній, постепенно совершенствуясь, дошелъ до Аполлона Пифійскаго (типъ красоты, на который три столѣтія было устремлено вниманіе лучшихъ скульпторовъ Греціи)—вмѣсто того, чтобы поступить такъ же, Давидъ просто принялъ на вѣру результаты усилій трехъ столѣтій и лишь старался болѣе или менѣе удачно втиснуть въ свои картины эти каноны человѣческой красоты.

Холодъ раскрашеннаго мрамора, вдобавокъ узко понятаго и невѣрно скопированнаго (вѣдь, органически не слившись съ оргиналомъ, нельзя ему подражать), всегда будетъ насъ отталкивать отъ картинъ Давида.

Ученикъ Давида Энгръ оказался и живѣе, и искреннѣе своего наставника. Классическія формы Энгра согрѣты его затаеннымъ, чувственнымъ любованіемъ живою натурою; и мраморъ Поликлета и Праксителя съ ихъ чуждою Энгру идеализаціею сбиваетъ его, заставляя лавировать между чувственнымъ желаніемъ взять у натурщицы именно ея совершенную линію и завѣтами Давида. Энгръ цѣликомъ передалъ свой жаръ, свое чувственно-классическое пониманіе формы талантливому Шассеріо, и холодъ Давида окончательно растаялъ въ прекрасныхъ широкихъ линіяхъ, какія Шассеріо сумѣлъ найти для своихъ эпическихъ женскихъ фигуръ.

. . . . . .

Но слѣдующая эпоха, выдвинувъ на первое мѣсто торжествующій романтизмъ, обезобразила и придушила на половину классицизмъ, который, хирѣя, все же не исчезалъ, и въ этотъ жалкій для него двадцатипяти-лѣтній періодъ выявлялся въ сухихъ педантичныхъ попыткахъ (Конье и его учениковъ) примирить живописныя стремленія романтической школы съ не уми-

равшею надеждою внести новую классически-совершенную форму въ искусство девятнадцатаго вѣка.

Было бы огромною ошибкою ограничить стремленія классической школы средины XIX-го вѣка одними идеалами Давида; то, что составляло коренную ошибку его воззрѣнія на прогрессъ классическаго искусства, давно было сознано, и никто уже не гонялся за канономъ красоты, за абсолютно прекрасною ‚ногою' Пифійскаго Аполлона—только такую ‚ногу' признавалъ въ картинѣ Давидъ.

Лишь въ срединѣ XIX-го вѣка классики поняли, что нельзя начинать своего искусства тамъ, гдѣ талантливые художники, усиліями преемственными нѣсколькихъ поколѣній, дошли до вершинъ совершенства. Слова Гете о поступательномъ движеніи искусства точно выражаютъ эту мысль: ‚Самые совершенные образцы приносятъ вредъ; они побуждаютъ шагать чрезъ необходимыя ступени развитія и, заходя дальше цѣли, впадать въ безграничныя заблужденія'.

Поэтому путь исканія прекрасной формы (послѣ того страшнаго удара, который романтизмъ нанесъ классической школѣ Давида) совершенно видоизмѣнился; прежній же путь сталъ для классиковъ ненавистенъ и тѣмъ самымъ смутилъ близорукихъ изъ современниковъ, рѣшившихъ, что современныя имъ школы цѣликомъ ушли въ противоположную сторону отъ широкой волны классицизма, бьющей къ намъ еще съ конца восемнадцатаго вѣка.

Я знаю, что, произнося сейчасъ имя великаго Миллэ, котораго принято считать врагомъ классицизма въ живописи, я вызову, быть можетъ, недоумѣніе, ибо классификація Миллэ твердо и прочно, казалось бы, сдѣлана и новая точка зрѣнія на его художественные идеалы—немыслима.

Но вникнемъ сначала въ новые идеалы совершенной формы, которые, видоизмѣняясь и вытекая почти всегда изъ классическихъ, получили живую и плѣнительную форму въ половинѣ девятнадцатаго вѣка.

Идеальная форма Праксителя, какъ мы уже сказали, была, если не отметена, то временно оставлена въ загонѣ. Погоня за совершенствомъ, за ясною, законченною формою мастеровъ V-го и IV вѣка до Рождества Христова, оказалась не подъ силу девятнадцатому вѣку, но, параллельно съ этимъ, чувство недовольства изнѣженною и извращенною формою, пропагандировавшеюся дряхлою школою конца восемнадцатаго вѣка, не умирало, несмотря на провалъ Давидова протеста.

Романтизмъ, его восхищенiе величественнымъ и трогательнымъ, его любовь къ антитезѣ, его страстное исканiе во всѣхъ, даже самыхъ обыденныхъ проявленiяхъ жизни—возвышеннаго, почти нечеловѣческаго, толкнулъ генiальнаго Миллэ, художника, выносившаго въ своей индивидуальности все то-же горячее исканiе прекрасной, грандiозной формы,—толкнулъ въ область, которая, казалось-бы, была чужда совершенной красотѣ формы.

Новая извилина, новый порядокъ вдохновенiя, направившiй глазъ художника отъ ‚героевъ' къ humbles, къ младшимъ братьямъ крестьянамъ, дала и новыя воплощенiя, и болѣе жизненныя и болѣе одолимыя, для только-что зародившейся школы.

Тотъ классицизмъ, заключавшiй въ себѣ исканiе идеальной формы и воспринятый Давидомъ, можно было опредѣлить однимъ словомъ, однимъ именемъ писателя, въ творенiяхъ котораго, какъ въ собирательномъ стеклѣ, сконцентрировались всѣ идеалы и вдохновенiя Давида: это слово—‚Плутархъ'.

Весь эмфазъ, все неудержимое стремленiе Давида къ героически-прекрасному тѣсно сближаетъ его идеалы съ классицизмомъ автора ‚Жизнеописанiя великихъ людей'.

Миллэ чистый классикъ въ душѣ, но другого порядка.

Въ имени ‚Виргилiя'—резюмируются всѣ порывы новаго главы классическаго пониманiя красоты во Францiи. Не даромъ великiй художникъ считалъ своими настольными книгами, откуда онъ черпалъ свои сюжеты—‚Георгики' и ‚Буколики'—Виргилiя. Не даромъ его любимые художники были Пуссенъ и Клодъ Лоррэнъ, и мастерская Миллэ, по свидѣтельству Iрiарта, была уставлена многочисленными слѣпками съ античныхъ статуй и метопъ Парфенона. Любопытно, что его послѣднею картиною было огромное панно ‚Весна', гдѣ онъ изобразилъ ‚Дафниса и Хлою' въ пейзажѣ античнаго характера, нѣсколько въ духѣ Коро.

Дутость и явная фальшь вдохновенiя Давида были не по нутру Миллэ. Шумнымъ эпизодамъ творца ‚Сабинянокъ' онъ противуставлялъ величавыя, застывшiя позы своихъ пастуховъ, ритмичныя барельефныя композицiи своихъ ‚Собирательницъ колосьевъ'. Миллэ ненавидѣлъ ‚ногу' Аполлона въ картинѣ Давида, потому что для него она становилась выкладкою, подсчетомъ усилiй чуждыхъ ему, по порядку вдохновенiя, мастеровъ.

Миллэ бросился одинъ, совершенно одинъ, къ первоисточнику, къ природѣ, обведенной величавымъ контуромъ Виргилiя; черезъ живительное начало классическаго воспринятiя природы, онъ попытался раздуть огонекъ, который теплился въ его крестьянской душѣ, родной сестрѣ Виргилiя.

Вмѣсто идеальной ,ноги', о которой бредилъ Давидъ, на картинахъ выступили грандіозные силуэты на фонѣ эпическаго пейзажа, вмѣсто отвлеченнаго Аполлона—живыя статуи, величьемъ равныя совершеннымъ образцамъ архаической скульптуры. Лабрюйеръ, опредѣляя ,крестьянина', совсѣмъ близокъ къ Миллэ: ,по полямъ разсѣяны дикія, упрямыя животныя, самцы и самки, черныя, свинцовыя, сожженныя солнцемъ. Они прикованы къ землѣ, которую они ковыряютъ съ непобѣдимымъ постоянствомъ; звукъ ихъ голоса односложенъ и когда они поднимаются съ земли, вы видите, что у нихъ человѣчьи лица — въ самомъ дѣлѣ, это люди. Ночью они скрываются въ свои норы, гдѣ питаются хлѣбомъ, водою и кореньями; чтобы существовать, они избавляютъ остальныхъ людей отъ тягостей посѣва, воздѣлыванія и жатвы, получая такимъ образомъ возможность не умереть отъ недостатка того хлѣба, который они сѣютъ'.

Какъ странно, что эта сторона Миллэ такъ была затушевана, въ односторонности тѣхъ, кто желалъ непремѣнно видѣть въ Миллэ возродителя натуралистической школы; вѣдь еще Теофиль Готье пытался отмѣтить ,статуйность' его картинъ. Его ,Glaneuses'—,Собирательницъ колосьевъ' (гдѣ всѣ упрямо искали живописныхъ достоинствъ, которыхъ въ концѣ концовъ тамъ нѣтъ) Готье называлъ: ,тремя парками бѣдности', какъ бы смутно чувствуя связь Миллэ съ эпичностью, грубоватою и величавою, архаической скульптуры.

Школа Миллэ, медленно измѣняясь, черпала свою силу въ единомъ заданіи: въ постоянномъ исканіи силуэта въ связи съ линіями пейзажа; эта школа осторожно и вдумчиво принимала въ себя, тѣ капли новаго, которыя отцѣживались отъ бушевавшихъ вокругъ школъ plain-air-истовъ и импрессіонистовъ.

Начиная съ Миллэ, эта новая школа новыхъ классиковъ (можетъ быть, никогда не знавшихъ за собою это названіе), дала намъ откровенія въ классическихъ фантазіяхъ Коро, въ широкихъ эпическихъ фрескахъ Пювисъ де Шаванна (разительное сходство котораго съ Милле совсѣмъ было упущено), въ пряныхъ исканіяхъ Морисъ Дени, въ тоскѣ по античному міру Менара, въ скульптурахъ Meunier и Rodin'a, Бурделля и Маіолля.

Конечно, тутъ нельзя искать единственнаго наслѣдія Миллэ. Многія современныя узенькія школы въ правѣ считать Миллэ или часть его картинъ краеугольнымъ камнемъ въ созиданіи ихъ школъ. Конечно и изученіе примитивовъ, родственныхъ архаической школѣ, имѣетъ свою долю значенія въ ростѣ новаго классицизма, но принципъ Миллэ, чисто пластическій, исканіе прекраснаго силуэта въ связи съ отказомъ черпать вдохновеніе въ уже найденныхъ совершеннѣйшихъ образцахъ человѣческаго генія, остался принци-

помъ новой классической школы. Этой школѣ надлежитъ быть предтечею будущей живописи!

Параллельно съ этою живою, неоклассическою школою второй половины девятнадцатаго вѣка влачила черезъ все столѣтіе существованіе и ложно классическая школа. Ея представители: Глейръ, Кабанель, Жеромъ, Буланже, напомаженный Бугеро—всѣ пользовались въ большей или меньшей степени рецептами Давида и Энгра и тамъ, гдѣ ихъ картины не представляли собою собранія склеенныхъ между собою копій съ рукъ и ногъ различныхъ знаменитыхъ греческихъ статуй, мы съ изумленіемъ узнавали, что ихъ авторы были недюжинными талантами.

. . . . . .

Послѣдній врагъ, самый грозный, искусству вообще, школѣ въ особенности—конечно индивидуализмъ, торжественно провозглашенный четверть вѣка назадъ, какъ залогъ законности существованія художника.

Этотъ гибельный принципъ повернулъ живопись послѣднихъ 25 лѣтъ на путь совершенно обратный тому, по которому всегда шли всѣ великія школы. Объяснимся. Принципомъ великихъ школъ искусства, египетской, халдейской, ассирійской, греческой и ренессанса, было приближеніе художниковъ къ одному типу, идеалу, занимавшему тогдашнее воображеніе, и величайшею заслугою считалось сліяніе художника, достигшаго совершенной формы, съ послѣдователями его, сверстниками, учениками, наконецъ, ихъ потомствомъ, всегда работавшими въ одномъ направленіи.

Вотъ эта единообразно вдохновленная масса художниковъ совокупными усиліями и подвигала общій имъ типъ красоты все ближе и ближе къ идеальному совершенству.

Принципу совмѣстной, слитой работы мы и обязаны высокими ступенями совершенства этихъ школъ. То, что считалось за послѣдніе двадцать пять лѣтъ почти позоромъ для художника—его подражательность, его слитость съ формами его учителя, считалось, повторяю, первымъ качествомъ въ большихъ античныхъ школахъ.

Препятствій къ подражанію и заимствованію не существовало въ то время. Нигдѣ въ греческомъ законодательствѣ не находимъ закона объ огражденіи художественной собственности, закона, который всегда будетъ тормазомъ развитія свободнаго художества.

Мы знаемъ, что типъ Зевса Олимпійскаго—результатъ усилій въ одномъ направленіи нѣсколькихъ поколѣній греческихъ скульпторовъ—и (по свидѣтельству

Павзанія) этотъ Зевсъ вылился Фидіемъ и Агоракритомъ въ совершеннѣйшую форму.

Современные Фидію скульпторы не только не постарались уйти отъ уже найденнаго прекраснаго выраженія Зевса (какъ сдѣлали бы современные скульпторы, утверждающіе во что бы то ни стало свою индивидуальность), но тысячами копій, варіантовъ старались распространить именно его, лишь невольно прибавляя къ воспроизведенію идеальнаго типа свой ‚почеркъ'.

Если бы Фидій родился въ нашу эпоху, никогда не достигъ бы онъ тѣхъ высотъ, которыя въ его время почти одинаково доступны были всѣмъ талантливымъ грекамъ, скульпторамъ, современникамъ Фидія!

Вспомнимъ Ренессансъ, школу Леонардо да Винчи. Талантъ Леонардо выросъ, конечно, по наслѣдственности отъ Вероккіо, Мазаччіо, Джотто, Чимабуэ, восходя все выше и выше. Формы Леонардо считались, по свидѣтельству современниковъ, высшимъ выраженіемъ тогдашняго пониманія духовной красоты. Леонардо окружала многочисленная школа талантливыхъ художниковъ, которые, по нами усвоенному теперь взгляду, рабски копировали, обирали его до такой степени, что знатоки въ настоящую минуту совершаютъ рядъ ошибокъ, смѣшивая рисунки и картины самаго Винчи съ работами Луини, Салаи, Мельци и Белтрафіо.

Это сходство было гордостью тогдашняго послѣдователя Леонардо; оно объединяло ученика съ учителемъ въ одной, общей и благородной работѣ, въ стремленіи къ совершенству, основанному на школѣ, на знаніи и личныхъ усиліяхъ предыдущихъ поколѣній.

И развѣ мы не знаемъ, что сплошь и рядомъ художники Ренессанса повторяли въ своихъ картинахъ позы, повороты и даже почти цѣликомъ картины прославленныхъ мастеровъ! Такія повторенія картинъ мы теперь окрестили названіемъ ‚свободныхъ копій'; въ сущности же—это лишь попытки художника состязаться въ близкихъ формахъ съ красотою очаровавшаго его подлинника.

Но презрѣвъ этотъ опытъ, художники, руководимые критиками, стали заботиться объ одномъ, какъ о самомъ важномъ: не походить на сосѣда, отличаться отъ него во чтобы то ни стало. Они искали въ самихъ себѣ—въ своей индивидуальности, не поддержанной ни школою, ни опытомъ, ни усиліями предыдущихъ поколѣній — совершенствъ, какія единичныя попытки не могли выразить.

Такимъ образомъ, общное исканіе почти повсюду исчезло; оно замѣнилось раскапываніемъ своего утонченнѣйшаго ‚я', раскладываніемъ миніатюрныхъ бирюлекъ, точно искусство конца девятнадцатаго вѣка стало и близоруко и

похоже на ту пастушку Андерсена, которая испугалась глубины и грандіозности необъятнаго звѣзднаго неба и попросилась домой къ себѣ, на уютный каминъ.

Вмѣсто совмѣстнаго движенія впередъ, вмѣсто инстинктивно почувствованной всѣми общей цѣли, обезсиленные художники отказались отъ дружнаго боя за туманныя, еле брезжущія впереди, совершенства и предпочли одинокія мародерства въ сокровищницѣ всѣхъ старыхъ сраженныхъ школъ.

Эти, большею частью, внѣшнія подражанія, подобно ошибкамъ школы Давида, въ сущности не болѣе, чѣмъ любопытные опыты. Ихъ можно разсматривать или какъ желаніе обособиться, опираясь на знанія и формулы полюбившейся школы, или—просто какъ на поставленный вопросъ: ‚не можетъ ли случайно ожить та или другая, умершая школа‘?

Очень рѣдко такое запоздалое заимствованіе отвѣчало прирожденной натурѣ художника.

И мы были свидѣтелями необыкновеннаго въ исторіи искусства явленія. За послѣднія двадцать пять лѣтъ передъ нашими глазами прошло (въ одиночныхъ, случайныхъ картинахъ курьезнѣйшихъ художниковъ) какъ бы ‚обозрѣніе‘ всѣхъ живописныхъ школъ за время съ XIII-го и до XIX-го вѣка.

Результатомъ этихъ попытокъ въ разбродъ, въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ, явилось то, что художники стали окончательно чужими другъ другу. Сколько было даровитыхъ художниковъ, столько же стало направленій. Всякій, нашедшій новый пріемъ, ни чѣмъ не похожій ни на старыя, ни на новыя направленія, становился мастеромъ для менѣе даровитыхъ, ибо дарованіе всегда притягиваетъ, даже выраженное несовершенной формой.

Болѣе слабые спѣшили подхватить бѣдныя крупицы усилій болѣе даровитыхъ и, съ своей стороны, отгородиться если не дарованіемъ, то формою отъ своихъ, слишкомъ мало имѣющихъ учителей.

Голосъ критики, требовавшій все большаго и большаго количества жертвъ индивидуализму совершенно сбивалъ съ толку и опьянялъ не установившихся индивидуалистовъ.

Кто прославился писаніемъ персиковъ на желтомъ фонѣ, тотъ былъ осужденъ писать только эти персики всю жизнь; если художникъ пытался вылѣзть изъ подъ задавившаго его успѣха и пробовалъ взяться за то, что удачно вышло у сосѣда,—критикъ ему доказывалъ что это чужая область, что это не его индивидуальность и что: ‚son verre est petit, mais il doit boire dans son verre‘

Мы бывали свидѣтелями грустнаго финала большинства прославленныхъ индивидуалистовъ. Дарованія, шумно привѣтствованныя критикою, блеснувъ и

очаровавъ всѣхъ своею значительностью, черезъ четыре, пять лѣтъ меркли, опускались и совсѣмъ исчезали съ горизонта. Чтобы не быть голословнымъ, возьмемъ каталоги Салоновъ и всемiрныхъ выставокъ за послѣднiя 20 лѣтъ и насъ охватитъ жуткое чувство.

Почти всѣ эти художники, писавшiеся съ красной строки, живы; большинство ихъ едва перешагнуло зрѣлый возрастъ, но вы чувствуете себя точно среди разрытыхъ могилъ, гдѣ полуживыми были закопаны люди, считавшiеся еще такъ недавно свѣжими оригинальными талантами!

Напомню слова Гая:

,Quod ab initio vitiosum est, non potest tractu temporis convalescere'.

,Что порочно въ зародышѣ, не можетъ теченiемъ времени исправиться'.

. . . . . .

Что представляла собою школа живописи въ Италiи за XIII—XV вѣка?

Начиная уже съ тринадцатаго столѣтiя, каждый значительный художникъ заводилъ мастерскую, которая одновременно была и мѣстомъ, гдѣ мастеръ исполнялъ всевозможные заказы и въ то же время школою, куда поступали ученики, весьма юные, только что посвятившiе себя живописи. Среди учениковъ въ возрастѣ отъ 12 до 15 лѣтъ, встрѣчались и готовые художники, молодые люди, кочевавшiе изъ одной мастерской въ другую, чтобы постепенно совершенствоваться, изучая прославленныя качества того или другого мастера. Знаменитый художникъ работалъ посреди своихъ учениковъ и черезъ его критику и исправленiе проходили всѣ заказы, даже самые ничтожные.

Эти заказы (которые считались бы оскорбленiемъ для школы современнаго художника) передавались ученикамъ для предварительнаго исполненiя и были ничѣмъ инымъ, какъ вывѣсками, надписями, проектами простѣйшихъ предметовъ обихода.

По свидѣтельству Вазари, многолюдная и прославленная мастерская Доменико Гирландайо, по приказанiю своего учителя, не смѣла уклоняться ни отъ какого заказа и должна была его выполнить со всевозможнымъ тщанiемъ, такъ какъ въ противномъ случаѣ самъ Гирландайо принимался за исправленiе его.

Ученики всегда видѣли своего учителя начинающимъ, продолжающимъ и заканчивающимъ картину.

Они видѣли, какъ онъ исправлялъ свои неудачные ,фрагменты' въ картинѣ, какъ онъ мѣнялъ композицiю, какъ комбинировалъ цвѣтовыя пятна.

Вся подноготная написанія картины была имъ извѣстна наглядно по опыту, и немудрено.

Двѣнадцатилѣтній мальчикъ, способный и обѣщающій (только такихъ и брали), лишь первое время только присматривался къ мастерской, часто занятый няньчаньемъ дѣтей художника, да растираніемъ красокъ (кропотливое, трудное занятіе, драгоцѣнное для знакомства и съ особенностями каждой краски, и съ выборомъ палитры мастера, его обучавшаго). Ученикъ запоминалъ массу практическихъ совѣтовъ, сдѣланныхъ мимоходомъ, во время спѣшки, подкрѣпленныхъ яркими примѣрами на заказанныхъ работахъ. Тумаки, нерѣдко выпадавшіе на долю сонныхъ и нерасторопныхъ, встряхивали задремавшую сообразительность; наконецъ, его первая работа, не самостоятельная—о нѣтъ—была педантично-точнымъ проколомъ булавкою оригинальнаго рисунка мастера, для послѣдующаго порошенія углемъ.

Ученикъ затѣмъ подымался на слѣдующую ступень въ мастерской; ему поручалось вырисовываніе орнаментовъ на картинѣ учителя. Потомъ—рисованіе складокъ съ манекена все для той же картины. Замѣтимъ, все ученіе носило характеръ не механическаго упражненія въ искусствѣ рисованія, а всегда имѣло цѣль живую, непосредственную—написаніе данной картины, въ успѣхѣ которой участвовали и были заинтересованы всѣ ученики мастерской.

Опредѣленіе, часто встрѣчающееся у Вазари свидѣтельствуетъ насколько картина въ его время являлась дѣтищемъ совмѣстнаго художества цѣлой школы: ‚Эта картина вышла изъ мастерской Перуджино‘.

Занимавшемуся копированіемъ рисунковъ своего учителя поручалось увеличить по клѣткамъ эскизъ или картонъ мастера и вырисовать сангвиною почти весь контуръ, за исключеніемъ головъ и рукъ, которыя довѣрялись болѣе опытнымъ ученикамъ.

Ученикъ видѣлъ, какъ мастеръ твердымъ, увѣреннымъ штрихомъ давалъ единство и выразительность фигурамъ, мѣнялъ, улучшалъ повороты.

Зорко слѣдилъ ученикъ, какъ подъ рукою ‚старшаго‘ картонъ превращался въ подмалевокъ; какъ этотъ подмалевокъ приводился въ соотвѣтствіе съ эскизомъ художника и какая разница и часто какая пропасть разверзалась между картиною и эскизомъ.

А пока ученику еще не довѣряли подмалевка, онъ приготовлялъ мастеру указанныя детали, зарисовывая ихъ съ натуры и учась пользоваться такимъ матеріаломъ для картины.

Часто огромная картина писалась одновременно мастеромъ и его лучшими учениками. Каждый, разумѣется, стремился дать maximum своего дарованія и

умѣнія, не рѣдко превосходя своего учителя. Когда же все умѣнье, всѣ тайны техники, всѣ опыты одного мастера были изучены молодымъ художникомъ, онъ отпускался къ другому мастеру еще болѣе искусному и талантливому. Тамъ опять воспринималась новая серія познаній и, такимъ образомъ, къ 20-му году своей жизни новый художникъ былъ умудренъ нагляднымъ, практическимъ путемъ, художественнымъ опытомъ лучшихъ мастеромъ своего времени!

Въ XIV вѣкѣ флорентіецъ Ченнино-Ченнини пишетъ объ изученіи живописи:

‚Во-первыхъ надо упражняться по меньщей мѣрѣ годъ въ рисованіи на доскахъ (съ оригиналовъ), затѣмъ стоять съ мастеромъ въ мастерской, пока не изучишь всѣхъ отраслей нашего искусства; потомъ приняться за изготовленіе и растираніе красокъ, учиться варить клей, намазывать гипсъ, грунтовать гипсомъ, дѣлать имъ выпуклости и проскабливать, золотить, хорошо зернить—на все это шесть лѣтъ. А затѣмъ—практическія упражненія въ живописи, орнаментовка съ протравой, дѣлать золотыя одежды, упражняться въ стѣнописи—еще шесть лѣтъ. Постоянно рисовать, не оставля работы ни въ будни, ни въ праздникъ‘.

. . . . . .

Посмотримъ теперь, что происходитъ въ современныхъ французскихъ ateliers, гдѣ, какъ принято вѣрить, учатъ лучше всего.

У мастера всегда двѣ мастерскія. Одна своя, куда ученики никогда не имѣютъ доступа, гдѣ maître работаетъ совершенно одинъ, окруженный своими этюдами, а чаще всего однѣми фотографіями.

Maître скрываетъ свою картину даже отъ натурщицы, которая, быть можетъ, разболтаетъ rapin'амъ сюжетъ и выдумку—‚trouvaille‘ мэтра!

Въ общей мастерской—все тайна что пишетъ maître, удачно ли идетъ его работа и какой у него пріемъ для писанія картинъ.

Ученики слышатъ нѣсколько мѣткихъ замѣчаній объ ихъ этюдахъ, поощренія хорошему, порицаніе дурному, все на словахъ, теоретично.

Но самое главное не сообщается: никому maître не повѣдаетъ своего ремесла—какъ писать картины?

Это его индивидуальность, это дороже всего и этимъ онъ никогда не поступится.

Maître самъ всему научился на пятый десятокъ лѣтъ, перепортивъ немало холстовъ и свой крошечный опытъ держитъ про себя.

Такимъ образомъ почти вся послѣдняя четверть вѣка обошлась безъ унаслѣдованія хотя бы какихъ нибудь преемственныхъ умѣній и торжество ,школы индивидуалистовъ' завершилось такимъ паденіемъ знанія и даже чутья формы, до котораго не доходила за все существованіе живописи ни одна школа!

. . . . . .

И вотъ на развалинахъ этой школы мы съ изумленіемъ замѣчаемъ странные цвѣтки, чудомъ пустившіе корни въ казалось бы безплодной почвѣ. Кое гдѣ неумѣлыя, неясныя стремленія къ тому, что было постепенно вытравлено за послѣднія пятьдесятъ лѣтъ, — къ исканію загнанной и забытой ,формы'...

Но путь этотъ труденъ, неблагодаренъ. Сами художники, развращенные почти единственною задачею теперь, погонею за краскою, встрѣчаютъ эти одиночныя попытки, какъ приближеніе чего-то сухого, академическаго, какъ обращеніе цвѣтущаго райскаго сада въ гигантскую гимназію, гдѣ только и видишь нагихъ атлетовъ.

Но все же, поворотъ къ формѣ!

Хотя и забыты прежніе опыты. Осталось въ памятникахъ красоты ихъ прежнее совершенство, но путь къ нему забытъ.

То, что казалось еще недавно тонкимъ и прелестнымъ, заманчиво-ядовитымъ и мистичнымъ, въ новомъ кругозорѣ, нищемъ знаніемъ, кажется приторнымъ и манернымъ; идеалы покойнаго вѣка, проституированные эксцессами необыкновеннаго и вычурнаго, потеряли, обвѣтрили свое золото, лишились своего обаянія...

,Я съ удовольствіемъ гляжу на гладкую безъ украшеній простую стѣну', признавался одинъ большой художникъ, резюмируя въ этомъ замѣчаніи надвигающееся исканіе простѣйшей формы.

,Я предвижу катаклизмъ' говоритъ другой, предчувствуя то же самое, но желая объяснить внѣшнимъ давленіемъ, какимъ нибудь новымъ переселеніемъ народовъ, эту неизбѣжную эволюцію искусства въ сторону простой и строгой формы...

(Окончаніе слѣдуетъ)

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

ГОРОСКОПЪ ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРІАКЪ

Когда то феи собирались вокругъ новорожденныхъ принцессъ и каждая клала въ колыбель свои дары, которые были, въ сущности, не больше, чѣмъ пожеланіями. Мы—критики—тоже собираемся надъ колыбелями новорожденныхъ поэтовъ. Но чаще мы любимъ играть роль злыхъ фей и пророчить о томъ мгновеніи, когда ихъ талантъ уколется о веретено и *погрузится въ сонъ. А слова наши* имѣютъ реальную силу. Что скажемъ о поэтѣ—тому и повѣрятъ. Что процитируемъ изъ стиховъ его—то и запомнятъ. Осторожнѣе и бережнѣе надо быть съ новорожденными.

Сейчасъ мы стоимъ надъ колыбелью новаго поэта. Это подкидышъ въ русской поэзіи. Ивовая корзина была неизвѣстно кѣмъ оставлена въ портикѣ Аполлона. Младенецъ запеленутъ въ бѣлье изъ тонкаго батиста съ вышитыми гладью гербами, на которыхъ толеданскій девизъ ,*Sin miedo*'. У его изголовья положена вѣточка вереска, посвященнаго Сатурну, и пучекъ ,capillaires', называемыхъ ,Венерины слезки'.

На запискѣ съ черньмъ обрѣзомъ написаны остроконечнымъ и быстрымъ женскимъ почеркомъ слова:

,Cherubina de Gabriack. Née 1887. Catholique'.

Аполлонъ усыновляетъ новаго поэта.

Намъ, какъ Астрологу, состоящему *при храмѣ*, поручено составить гороскопъ Черубины де Габріакъ. Постараемся, слѣдуя правиламъ царственной науки, установить его элементы.

Двѣ планеты опредѣляютъ индивидуальность этого поэта: мертвенно-блѣдный Сатурнъ и зеленая вечерняя звѣзда пастуховъ—Венера, которая въ утренней своей ипостаси именуется Люциферомъ.

Ихъ сочетаніе надъ колыбелью рождающагося говоритъ о характерѣ обаятельномъ, страстномъ и трагическомъ. Венера — красота. Сатурнъ—рокъ. Венера раскрываетъ ослѣпительныя сверканія любви; Сатурнъ чертитъ неотвратимый и скорбный путь жизни.

Венера свидѣтельствуетъ о великодушіи, привѣтливости и экспансивности; Сатурнъ сжимаетъ ихъ кольцомъ гордости, даетъ характеру замкнутость, которая можетъ быть разорвана лишь страстнымъ, всегда трагическимъ жестомъ.

,Линія Сатурна глубока'—говоритъ о себѣ Черубина де Габріакъ... ,Но я сама избрала мракъ

агата, меня ведетъ по пламенямъ заката въ созвѣздье Сна вечерняя рука. Нашъ узкій путь, нашъ трудный подвигъ страсти заткала мглой и заревомъ тоска...'

Другая дѣвушка, тоже рожденная подъ сочетаніемъ Венеры и Сатурна—героиня ,Акселя' Villiers de l'Isle-Adam—говоритъ про себя:

,Всѣ ласки другихъ женщинъ не стоятъ моихъ жестокостей! Я самая мрачная изъ дѣвушекъ. Мнѣ кажется, что помню, какъ я соблазняла ангеловъ. Увы! Цвѣты и дѣти умираютъ въ моей тѣни. Я знаю наслажденія, въ которыхъ гибнетъ всякая надежда'.

То французское письмо, которымъ неизвѣстная мать поручала Аполлону своего ребенка, было скрѣплено черной печатью со скорбнымъ и грозящимъ девизомъ ,Vae Victis!'. Онъ напоминаетъ о ,Too late!—слишкомъ поздно!' на перстнѣ Барбэ д'Оревильи.

Вилье де Лиль Аданъ, Барбэ д'Оревильи—вотъ тѣ имена, которыя помогаютъ опредѣлить знакъ историческаго Зодіака Черубины де Габріакъ. Это двѣ звѣзды того созвѣздія, которое не восходитъ, а склоняется надъ ночнымъ горизонтомъ европейской мысли и скоро перестанетъ быть видимымъ въ нашихъ широтахъ. Мы бы не хотѣли называть его именемъ ,Романтизма', которое менѣе глубоко и слишкомъ широко. Черубина де Габріакъ называетъ его ,Созвѣздьемъ Сна'. Оставимъ ему это имя.

Нѣкогда это созвѣздье стояло въ зенитѣ Европейскаго Неба и его токами расцвѣла прекрасная рыцарская культура, имѣвшая своимъ знакомъ мечъ въ формѣ креста. Уже давно началось вѣковое его склоненіе. Теперь, когда оно въ осеннія ночи на краткіе часы подымается надъ зыбью волнующагося моря, блескъ его не менѣе величавъ и ужасенъ, чѣмъ блескъ Оріона. Люди, теперь рожденные подъ нимъ, похожи на черные брилліанты: они скорбны, темны и ослѣпительны. Въ нихъ живетъ любовь къ смерти, ихъ влечетъ къ закату сверкающаго Сна—ниже линіи видимаго горизонта. (,Я какъ миндаль смертельна и горька—нѣжнѣй чѣмъ Смерть, обманчивѣй и горче'). Они слышутъ, какъ бьются темныя крылья невидимыхъ птицъ надъ головой, и въ душѣ звукомъ заупокойнаго колокола звучитъ неустанно: ,Слишкомъ поздно'! Они живутъ среди современныхъ людей, какъ Вилье де Лиль Аданъ, ,въ несуществующей башнѣ съ лицомъ обращеннымъ на закатъ Геральдическаго Солнца'. Они—обладатели сказочныхъ сокровищъ, утратившихъ цѣнность; они владѣтели престоловъ и коронъ, которыхъ больше нѣтъ на землѣ. Сознаніе напрасности всѣхъ великолѣпій, зажатыхъ въ рукѣ, гнететъ ихъ душу—

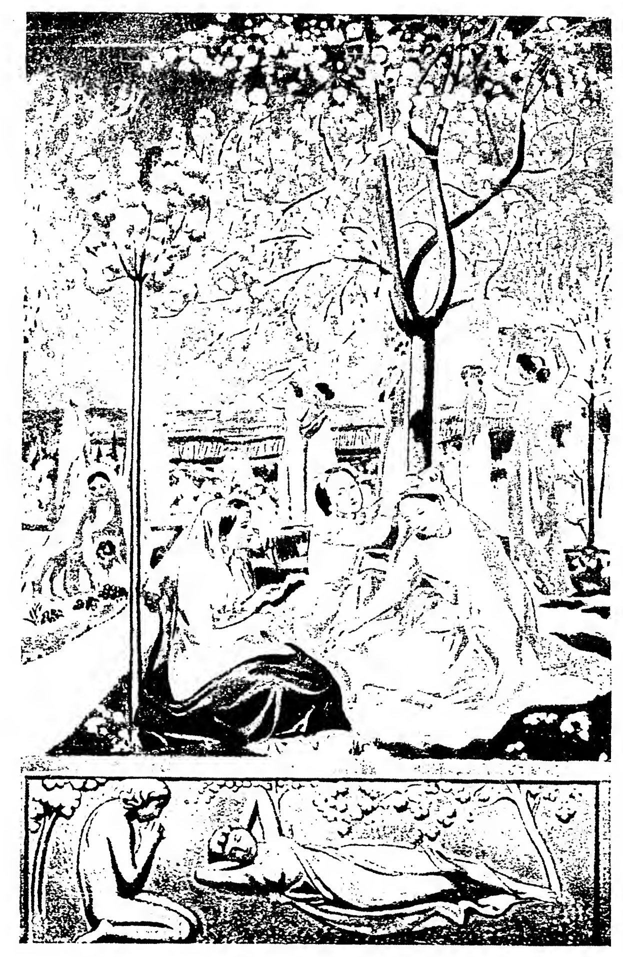
,Ни блескъ вѣнца, ни пурпуръ трона
Не увидать моей тоскѣ.
И на дѣвической рукѣ
Ненужный перстень Соломона'.

Не трудно опредѣлить тѣ страны, съ которыми ихъ связываетъ знакъ Зодіака. Это латинскія страны католическаго міра: Испанія и Франція. На востокѣ—Персія и Палестина. Въ тѣлѣ физическомъ онъ правитъ средоточіями мысли и чувства—сердцемъ и головой.

Сочетаніе этого склоняющагося созвѣздія, вмѣстѣ съ заходящей Венерой и восходящимъ Сатурномъ, придаетъ судьбѣ необычно мрачный блескъ. (,И черный Ангелъ, мой хранитель, стоитъ съ пылающимъ мечомъ').

Оно говоритъ о любви безысходной и неотвратимой, о сатанинской гордости и близости къ міру подземному. Рожденные подъ этимъ сочетаніемъ отличаются красотой, блѣдностью лица, особымъ блескомъ глазъ. Они средняго роста. Стройны и гибки. Волосы ихъ темны, но имѣютъ рыжеватый оттѣнокъ. Властны. Капризны. Неожиданны въ поступкахъ.

Таковы пути, намѣчаемыя созвѣздіями и планетами для творчества Черубины де Габріакъ. Но не забудемъ, что они опредѣляютъ міровыя сферы творчества и вѣковыя устремленія жизни. Все сказанное относится къ этой обла-



М. Денисъ. *„Весна" (фрагментъ).*

М. Денисъ. *Психея.*

сти и совсѣмъ не касается ни таланта даннаго поэта, ни его силы, ни его значенія. Рожденные подъ этимъ сочетаніемъ настолько сгораютъ въ самихъ себѣ, что область художественнаго творчества можетъ отсутствовать въ нихъ совершенно. Къ счастью, этого нельзя сказать о Черубинѣ де Габріакъ.

Какъ ни сомнительны гороскопы, составляемые о поэтахъ, достовѣрно то, что стихотворенія Черубины де Габріакъ таятъ въ себѣ качества драгоцѣнныя и рѣдкія: темпераментъ, характеръ и страсть. Насъ увлекаетъ страсть Лермонтова. Мы цѣнимъ темпераментъ въ Бальмонтѣ и характеръ въ Брюсовѣ, но въ поэтѣ-женщинѣ черты эти намъ непривычны и отъ нихъ слегка кружится голова. За послѣдніе годы молодые поэты настолько подавили насъ своими безукоризненными стихотвореніями, застегнутыми на всѣ пуговицы своихъ сверкающихъ риѳмъ, что эта свободная рѣчь съ ея недосказанностями, а иногда ошибками, кажется намъ новой и особенно обаятельной.

Для русскаго стиха непривыченъ этотъ красивый и подлинный жестъ рыцарства (,Ты, обагрявшій кровью мечъ, склонилъ смиренно перья шлема, передъ сіяньемъ тонкихъ свѣчъ въ дверяхъ пещеры Виѳлеема'), этотъ акцентъ изступленнаго католицизма въ гимнѣ Св. Игнатію Лойолѣ. Этотъ ,цвѣтокъ небесныхъ серафимовъ'—,Flores de Serafinos' Св. Терезы, этотъ образъ паладина, о которомъ мечтаетъ Св. Дѣва (...,И Богоматери мечта)' переноситъ насъ въ Испанію XVII вѣка, гдѣ аскетизмъ и чувственность слиты въ одномъ мистическомъ нимбѣ.

Вѣра подымается иногда до такой высоты, что не страшится соприкоснуться съ кощунствомъ. Вспомнимъ великолѣпную фразу Барбэ де Оревильи: ,Для Господа нашего Іисуса Христа было большимъ счастьемъ, что онъ былъ Богомъ. Какъ человѣку, ему не хватало характера'. Такъ говоритъ мужчина о мужчинѣ. Не будемъ же удивляться тому, что Черубина де Габріакъ, по примѣру Св. Терезы, говоритъ о Христѣ, какъ женщина о мужчинѣ.

Эти руки, какъ гибкія грозди,
Всѣ сіяютъ въ перстняхъ дорогихъ,
Но оставили острые гвозди
Чуть замѣтные знаки на нихъ.

Ея рѣчи звучатъ такъ надменно и такъ мало современно, точно ея устами говоритъ чья-то древняя душа. И мы находимъ странное подтвержденіе этому въ стихотвореніи, посвященномъ ,Умершей въ 1781 году'—умершей въ религіозномъ безуміи отъ кощунственной и преступной любви къ ,Отроку изъ Назарета'.

,Во мнѣ живетъ мечта чужая,
Умершей дѣвушки—мечта.
И ликъ Распятаго съ креста
Глядитъ, безумьемъ угрожая,
И гнѣвны темныя уста.

Онъ не забылъ, что видѣлъ гдѣ-то
Въ чертахъ похожаго лица
Слѣдъ страсти тяжелѣй свинца
И къ отроку изъ Назарета
Порывъ и ужасъ безъ конца.

И голосъ мой поетъ, какъ пламя,
Тая ея любви угаръ,
Въ моихъ глазахъ—ея пожаръ,
И жду принять безумья знамя—
Ея грѣха послѣдній даръ'.

Въ поэзіи Черубины де-Габріакъ часто слышится борьба съ этой древней душой, неумершей въ ней. Она то сравниваетъ себя съ огненнымъ цвѣткомъ папоротника, цвѣтущимъ только разъ, умоляетъ сорвать ее, уступить ея любовной порчѣ, то вспоминаетъ о ,Бѣломъ Іорданѣ, о бѣлизнѣ небеснаго цвѣтка'. Она не знаетъ еще, какой путь выберетъ: путь ,Розы и Креста', или испепеляющій путь земного огня, ,путь безумья всѣхъ надеждъ—неотвратимый путь гордыни: въ немъ пламя огненныхъ одеждъ (принятыхъ какъ искупленіе рыцарями Храма) и скорбь отвергнутой пустыни'; не знаетъ, что впишетъ въ золоченное поле своего щита—,Датуры тьмы, иль Розы Храма? Тубала мѣдную печать или акацію Хирама?': страстной путь

сыновъ Каиновыхъ („мнѣ кажется, что помню, какъ я соблазнила Ангеловъ‘), или священственный путь строителя Соломонова Храма, на могилѣ котораго, какъ символъ „посвященія‘, выросла акація.

Но этими глубинными, такъ сказать основными, звѣздными переживаніями, не ограничивается кругъ поэзіи Черубины де Габріакъ.

Сознаніе ненужности своей мечты и своего изгнанничества часто звучитъ въ ея стихахъ: („...И вновь одна въ степяхъ чужбины, и нѣтъ подобныхъ мнѣ вокругъ... Къ чему такъ нѣжны кисти рукъ, такъ тонко имя Черубины‘)?

Иногда реальности жизни представляются ей въ видѣ развѣявшагося сна Сандрильоны:

„Утромъ меркнетъ говоръ бальный...
Я—одна... Поетъ сверчокъ...
На ногѣ моей хрустальный
Башмачекъ.
Путь, завѣщанный мнѣ съ дѣтства—
Жить однимъ минувшимъ сномъ.
Славы жалкое наслѣдство...
За окномъ
Чуждыхъ тѣней милліоны,
Сѣрыхъ зданій длинный рядъ,
И лохмотья Сандрильоны—
Мой нарядъ.

На ряду съ этимъ она даетъ свой внѣшній, жизненный ликъ чисто свѣтской дѣвушки, въ которомъ горечь скрыта подъ усталой маской ироніи:

„Темно-лиловыя фіалки
Мнѣ каждый день приносишь ты;
О, какъ онѣ наивно-жалки‘
Твоей влюбленности цвѣты.
Любви изысканной науки
Твой умъ ослѣпшій не пойметъ,
И у меня улыбкой скуки
Слегка кривится тонкій ротъ.
Моихъ духовъ стариннымъ ядомъ
Такъ сладко опьянился ты,
Но я однимъ усталымъ взглядомъ
Гублю ненужные цвѣты.

Но гораздо чаще эта иронія, свойственная ея свѣтскому жесту, смѣняется усталой капризностью:

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мнѣ грусть.
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть.
Тьмы не отгонишь печальной
Знакомъ святого креста.
А у принцессы опальной
Отняли даже шута...

Или сквозь иронію проступаетъ искренняя глубокая грусть, какъ напримѣръ въ этомъ маленькомъ „Lai‘ (Черубина де Габріакъ любитъ рѣдкія и замкнутыя формы старинныхъ поэмъ, какъ „рондо‘, „лэ‘, и различныя системы переплетеній и повтореній стиховъ, напр., въ ея поэмѣ „Золотая Вѣтвь‘, но не подчеркиваетъ никогда своихъ намѣреній, пользуясь этими изысканными формами легко и свободно, какъ естественнымъ своимъ языкомъ). Это „Lai‘ въ своихъ сжатыхъ строкахъ заключаетъ цѣлую сложную психологическую поэму и можетъ служить образцомъ удивительнаго мастерства Черубины де Габріакъ:

Флейты и кимвалы
Въ блескѣ бальной залы
Сквозь тьму;
Пусть звенятъ бокалы,
Пусть глаза усталы—
Пойму...
Губъ твоихъ кораллы
Такъ безумно алы...
Къ чему?

Эти черты даютъ жизненную законченность ея лицу. Безъ нихъ оно бы осталось слишкомъ отвлеченнымъ, почти литературной формулой.

Вотъ данныя гороскопа; вотъ данныя таланта. Какой же даръ намъ, феямъ-критикамъ, положить въ колыбель этому подкинутому въ храмъ Аполлона поэту? Намъ думается, что ей подобаетъ только одинъ—золотой, невѣрный и нерадостный даръ—слава.

Мы кладемъ его въ колыбель Черубины де Габріакъ.

Максимиліанъ Волошинъ.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

ТЕАТРЫ

Московскій ‚сезонъ' въ этомъ году обѣщаетъ быть по преимуществу театральнымъ и музыкальнымъ, если можно предугадывать ‚сезонъ' по его началу. Давно Московскіе театры не посѣщались такъ усердно въ августѣ, сентябрѣ и октябрѣ, какъ въ этомъ году: и это не взирая на стоявшее все время великолѣпное, солнечное, жаркое ‚бабье лѣто'. Словно предугадывая такой возрастающій интересъ москвичей къ театру, и число театральныхъ предпріятій значительно возросло въ сравненіи съ предыдущими сезонами. Четыре драмы (Императорскій Малый Театръ Художественный, Театръ Незлобина, Корша), двѣ оперы (Императорскій большой Театръ и Зимина) четыре серіи симфоническихъ собраній (Императорскаго Русскаго Музыкальнаго О-ва, Московскаго Филармоническаго О-ва, концерты Сергѣя Куссевицкаго и Историческіе), не считая всякихъ ‚гастролей', оперетокъ, фарсовъ, концертовъ, цѣлаго ряда ‚интимныхъ' театриковъ и кабарэ—вотъ что ждетъ театральную Москву.

Первыми открылись, по обыкновенію, Театръ Корша и Императорскіе. Репертуаръ Коршевскаго театра, построенный на легкихъ комедіяхъ, мелодрамахъ, и т. п., разсчитанный исключительно на вкусы своей спеціальной ‚Коршевской' публики—лишенъ абсолютно всякаго художественнаго значенія, и потому театра этого, не преслѣдующаго никакихъ другихъ цѣлей, кромѣ чисто коммерческихъ, мы въ своихъ хроникахъ касаться не будемъ.

Тяжелые были послѣдніе годы для Малаго Театра. Длинный списокъ неудачъ, рядъ тяжелыхъ потерь, среди которыхъ смерть А. П. Ленскаго была тягчайшей—все, казалось, должно было предвѣщать мало отраднаго. И вѣсть о томъ, что во главѣ труппы сталъ А. И. Южинъ, признаться, въ началѣ мало пробуждала надеждъ. Тѣмъ пріятнѣе теперь отмѣтить всю преждевременность злобныхъ карканій и отпѣваній еще живаго, полнаго силъ и бодрости театра, театра, имѣющаго въ своей труппѣ такія артистическія силы, которымъ трудно имѣть равныхъ въ Россіи. Еще до открытія спектаклей люди, немного причастные къ Малому Театру, не могли не отмѣтить необыкновенной, давно не виданной бодрости, царившей въ труппѣ, и проявившейся въ томъ дружномъ и живомъ исполненіи, которымъ отмѣчена первая новая постановка сезона. Характерна и пьеса, выбранная для этой постановки; характерно и то, что первой новинкой Казеннаго театра (если не считать возобновленія ранѣе шедшаго, Дмитрія Самозванца' Островскаго)—была Комедія... Оскара Уайльда ‚Идеальный Мужъ'. И не менѣе удивительно, что ‚Идеальный Мужъ', судя по первымъ пятнадцати представленіямъ, обѣщаетъ остаться одной изъ самыхъ ходкихъ пьесъ текущаго реперуара Малаго Театра. Неожиданный успѣхъ пьесы, конечно, слѣдуетъ искать не столько въ самой комедіи, этой легкой, черезчуръ легкой вещицѣ англійскаго писателя,—въ которой все сводится къ исключительному блеску діалога, ‚разговора', и искрящемуся водомету афоризмовъ и парадоксовъ, сколько въ исключительномъ умѣніи передать этотъ ‚разговоръ, сохранивъ нетронутыми, не затертыми ‚вещами' и внѣшностью эти блестки и алмазы уайльдовскаго остроумія, умѣніи, которымъ обладаетъ только Малый Театръ, въ лицѣ своихъ даровитыхъ исполнителей. И ради того, что такъ сумѣлъ Малый Театръ передать неприкосновеннымъ все чисто ‚уайльдовское' въ ‚Идеальномъ Мужѣ', охотно прощаемъ ему тѣ погрѣшности, правда, незначительныя, которыя проглянули въ постановкѣ, въ общемъ тщательной, любовной, продуманной. Къ сожалѣнію, вторая новинка—‚Жены' Айзмана, имѣла значительно меньшій успѣхъ. Но тутъ вина не постановки, также тщательно обдуманной, и не исполнителей,

сдѣлавшихъ все, что имъ было по силамъ, дабы спасти блѣдное, бездарное, выпученно-тенденціозное издѣліе г. Айзмана, невѣдомо почему увидавшее свѣтъ рампы. Этотъ досадный неуспѣхъ зато вполнѣ вознагражденъ двумя другими новыми постановками, обѣщающими стать ‚гвоздями' сезона:—‚Призраки' Ибсена (съ М. Н. Ермоловой въ роли Фру Альвингъ и прекрасными декораціями К. Коровина, знакомыми петербуржцамъ по постановкѣ Александринскаго Театра) и ‚историческая комедія' Бернарда Шоу—‚Цезарь и Клеопатра'.

Бернардъ Шоу, ‚современный Уайльдъ', какъ его величаютъ не въ мѣру услужливые поклонники—неглубокій, но оргинальный и остроумный писатель, надѣленный тѣмъ особымъ юморомъ, которымъ отличаются всѣ его сородичи-ирландцы. Въ длинномъ рядѣ драматическихъ произведеній, большей частью претендующихъ на особенно глубокое, новое освѣщеніе соціальныхъ явленій, Бернардъ Шоу, въ лучшемъ случаѣ остроумно, мѣтко высмѣиваетъ филистерствующую, самодовольную, респектабельную Англію. За предѣлы Англіи кругозоръ Бернарда Шоу, какъ онъ ни хочетъ, не простирается, что онъ доказалъ, какъ нельзя яснѣе, въ ‚Цезарѣ и Клеопатрѣ', представляющей изъ себя, въ концѣ концовъ, ничто иное, какъ тоже своего рода сатиру на руководителей современной Англіи. Въ такомъ духѣ ‚историческая комедія' Шоу и была понята нѣкоторыми исполнителями, что наряду съ ‚историчностью' постановки дало поводъ къ безконечнымъ толкамъ и недоумѣніямъ въ прессѣ и публикѣ.

‚Пробужденію' Малаго Театра не осталась чужда публика, и если цифры вообще доказательны, то отмѣтимъ, что сборы поднялись почти на 50⁰/₀ противъ прошлогоднихъ.

Встрѣченный крайне радушно и прессой, и публикой новый московскій драматическій театръ Незлобина надеждъ не оправдалъ. Ни одна изъ поставленныхъ въ началѣ сезона четырехъ пьесъ (‚Колдунья'—Чирикова, ‚Ню'—Дымова, ‚Эросъ и Психея'—Жулавскаго и ‚Обыватели' Рышкова), за исключеніемъ второй, самостоятельнаго художественнаго значенія не имѣютъ. И оправдать ихъ постановку можно было бы только при наличности выдающихся силъ въ труппѣ или при особенномъ, самобытномъ толкованіи, но, къ сожалѣнію, труппа г. Незлобина состояла изъ очень посредственныхъ артистовъ; постановка же пьесъ, хотя и любовная, тщательная, грамотная, въ лучшемъ случаѣ является плодомъ чрезмѣрнаго подчиненія вліянію иныхъ, не хорошихъ началъ, внесенныхъ въ искусство сцены Художественнымъ Театромъ и другими, болѣе поздними его послѣдователями.

Художественный Театръ... Такъ какъ не разъ придется возвращаться къ нему въ нашихъ хроникахъ, не лишнимъ будетъ предварительно сказать о нашемъ отношеніи къ нему нѣсколько словъ общаго характера. Далеко не раздѣляя принциповъ натуралистическаго толкованія, положенныхъ въ основу почти всѣхъ постановокъ Художественнаго Театра, мы все же признаемъ за нимъ огромную заслугу въ томъ, что онъ первый поднялъ въ Россіи искусство сцены на уровень настоящаго, большого скусства. И помня всегда то многое, что далъ Художественный Театръ за 10 лѣтъ своего существованія, мы считаемъ себя въ правѣ и въ каждой отдѣльной его постановкѣ требовать отъ него многаго.

Послѣдніе годы для Художественнаго Театра были годами неспокойными, неуравновѣшенными, годами извѣстной растерянности. Растерянность, безпомощность были въ этомъ метаніи отъ Чехова къ ‚Драмѣ Жизни' Гамсуна, отъ Ибсена къ Найденову и Чирикову, отъ Матерлинка къ Андрееву, отъ Гоголя опять къ Гамсуну; неувѣренность въ своемъ ‚пути', тревога за себя чувствовалась въ смѣнѣ натурализма—‚стилизаціей', реализма—условностью и обратно. И до сихъ поръ театръ какъ-то все не можетъ снова обрѣсти ‚себя'. Все тотъ же

смѣшанный репертуаръ: ‚Анатэма‘ Леонида Андреева и предполагаемыя: ‚Мѣсяцъ въ Деревнѣ‘ Тургенева, ‚На всякаго мудреца довольно простоты‘ Островскаго, ‚Miserere‘ Юшкевича. Все тотъ же винигретъ ‚стилей‘ въ постановкахъ (поскольку можно судитъ по ‚Анатэмѣ‘), и зачѣмъ только понадобилось ставить неумное, ‚трагическое представленіе‘ г. Андреева! Вѣдь ни превосходная, ‚настоящая‘ игра г. Качалова, ни старательная разработка всякихъ деталей и мелочей не могли, да и не могутъ скрасить всѣ безконечныя плоскости и общія мѣста, изъ которыхъ состоитъ ‚Анатэма‘.
Ближайшей постановкой будетъ ‚Мѣсяцъ въ Деревнѣ‘ Тургенева, съ декораціями и костюмами по рисункамъ М. В. Добужинскаго. Не лишне отмѣтить, что это первый случай за все существованіе ‚Художественнаго Театра‘, когда декоративная часть постановки поручена настоящему, извѣстному художнику, а не какимъ-нибудь безымянностямъ.

‚Событіемъ‘ въ жизни нашихъ оперъ должно было быть соревнованіе между Большимъ Театромъ и Театромъ Зимина въ постановкѣ ‚Золотого Пѣтушка‘ Римскаго-Корсакова, дозволеннаго къ исполненію послѣ долгихъ цензурныхъ мытарствъ и немилосерднаго кромсанія текста либретто. Но, увы, ‚Золотой Пѣтушокъ‘ увидѣлъ свѣтъ лишь на сценѣ театра Зимина. Объявленное первое представленіе оперы въ Большомъ Театрѣ было внезапно отмѣнено, ночью наканунѣ спектакля. Пока отмѣтимъ только, что для Зимина костюмы и декораціи сдѣланы по рисункамъ И. Билибина, а въ Большомъ Театрѣ—по рисункамъ К. Коровина.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Печальное явленіе приходится отмѣтить при открытіи Московскаго выставочнаго сезона въ этомъ году: нѣсколько извѣстныхъ московскихъ коллекціонеровъ рѣшили разстаться со своими собраніями и устроили рядъ ‚выставокъ-распродажъ‘. Среди распродаваемыхъ вещей много цѣнныхъ холстовъ современныхъ художниковъ, какъ-то раннія произведенія Врубеля, К. Сомова, А. Бенуа и др.

Подъ громкимъ названіемъ ‚Первая Осенняя Выставка‘ открылась въ историческомъ музеѣ выставка произведеній трехъ художниковъ, одного скульптора и одного архитектора. Изъ художниковъ двое, гг. Денисовъ и Мѣшковъ, выставили каждый по 150 приблизительно холстовъ, т. ч. этого факта достаточно, чтобы судить, какое впечатлѣніе можетъ оставить ‚Первая Осенняя Выставка‘. Не говоря уже о томъ, что невольно возникаетъ вопросъ, какимъ образомъ чистенькіе, гладенькіе, прилизанные этюды, портреты, эскизы, штрихи г. Мѣшкова умѣстились рядомъ съ наивно-неумѣлыми, но все же своей неуспокоенностью внушающими довѣріе къ художеству полотнами В. Денисова!

Въ декабрѣ, по обыкновенію, открываетъ въ Москвѣ свою выставку ‚Союзъ Русскихъ Художниковъ‘. Въ этомъ году устроителю выставки представилось значительное затрудненіе въ пріисканіи помѣщенія. За отсутствіемъ другого мало-мальски подходящаго помѣщенія, остановились на залахъ Московскаго Литературно-Художественнаго Кружка. ‚Союзъ‘ въ этомъ году принимаетъ нововведеніе: къ открытію выставки предполагается отпечатать альбомъ-ежегодникъ со снимками съ выставленныхъ произведеній. Въ члены ‚Союза‘ въ Москвѣ, на послѣднемъ собраніи, избранъ скульпторъ Коненковъ.

Еще новое ‚предпріятіе‘—выставка ‚безпартійныхъ‘, устраиваемая гг. Дудинымъ и Коленда въ ноябрѣ въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ. Участвуютъ большей частью мало извѣстныя въ художественныхъ кругахъ Москвы имена. Будутъ и петербужцы.

Заслуживаетъ вниманія открывшаяся 1-го ноября въ ‚Кустарномъ Музеѣ Московскаго Земства‘ выставка ‚игрушекъ прошлаго и настоя-

щаго'. Рядомъ съ интересной витриной рѣзьбы по дереву троицко-сергіевскихъ кустарей слѣдуетъ отмѣтить цѣнную историческую коллекцію игрушекъ (начиная съ XVIII вѣка), выставленную г. Щукинымъ. Интересны коллекціи глиняныхъ куколъ и звѣрей изъ центральныхъ губерній, собранія игрушекъ М. Ф. Якушевой, Н. Д. Бартрама, Ватугина и др.

Москва ,украшается' памятниками. Въ сентябрѣ открыты цѣлыхъ два—первопечатнику Федорову и д-ру Гаазу. Первый—работы Волнухина, въ художественномъ отношеніи представляетъ мало интереса: типичный ,монументъ', ни хорошій, ни плохой, какими изобилуютъ всѣ города. Второй—бюстъ работы Андреева, автора памятника Гоголю, открытаго весной.

Outsider.

ПИСЬМО О СЛАВЯНСКОМЪ ИСКУССТВѢ

Издательство Горіе въ Прагѣ готовитъ первый альбомъ офортовъ (въ краскахъ) Франлишка Шимона, молодого чешскаго художника, поселившагося въ Парижѣ. Шимонъ съ легкостью и прелестью, такъ присущей парижанамъ, владѣетъ тонкой техникой акватинты. Его работа требуетъ столько же фантазіи, ловкости и быстроты въ схватываніи живописныхъ мелочей, сколько хладнокровія, увѣренности въ себѣ. Нужно сказать, что искусство этого, какъ бы усыновленнаго Парижемъ художника слишкомъ привыкло къ маленькимъ стариннымъ городамъ Нормандіи, къ элегантнымъ пляжамъ и къ закоулкамъ стараго Парижа (букинисты, мосты, странныя ремесла), имѣющимъ нѣсколько спеціальный интересъ. Поэтому велика была радость, съ которой мы привѣтствовали его возвращеніе къ сюжетамъ старой Праги. Эти послѣдніе ждутъ долго своего художника, а зодчіе style moderne яростно уничтожаютъ ихъ камень за камнемъ. Скоро нечего уже будетъ изучать въ этомъ нѣкогда чудесномъ городѣ, гдѣ всѣ западно-европейскіе стили приняли отъ соприкосновенія со славянами совершенно своеобразный характеръ. Это—стиль готики и бароко, который мы привыкли называть чешскимъ и который отличается отъ тѣхъ же стилей въ Германіи и Франціи еще ярче, чѣмъ въ Польшѣ. Лѣтъ десять тому назадъ, во время разлива, разрушившаго одну изъ арокъ знаменитаго пражскаго моста, двѣ статуи стиля бароко были сброшены въ Витаву и оттуда вытащены по кускамъ. Какъ это ни странно, но раздаются голоса, и даже голоса художниковъ, настаивающіе, чтобы статуи не были возстановлены по этимъ священнымъ обломкамъ, а замѣнены новыми! А рядомъ находятся совсѣмъ еще новые мосты—послѣдній прямо ужасенъ—на которыхъ нѣтъ статуй! Пусть же украшаютъ новые мосты современными статуями и пусть съ благоговѣніемъ сохранятъ все, что еще можно сохранить отъ прошлаго! Нашелся даже голосъ, выразившій желаніе, чтобы эти проектируемыя статуи взамѣнъ старыхъ—были памятниками великихъ чешскихъ дѣятелей: Сметана или Ригеръ!! Но въ такомъ случаѣ общій характеръ стариннаго моста навсегда потерянъ. Пусть только современный сюртукъ или сутана помѣстятся среди этихъ святыхъ XVII вѣка:—не пройдетъ и пятидесяти лѣтъ, какъ съ помощью политики и безвѣрья они всѣ будутъ уничтожены подъ разными предлогами. А тогда, прости вѣковая и историческая прелесть ,Пражскаго моста', быть можетъ самаго художественнаго и знаменитаго въ мірѣ!

Австрія и Венгрія, представленныя на десятой международной четырехгодичной выставкѣ, собравшейся въ Glaspalast'ѣ въ Мюнхенѣ, произвели совершенно разное впечатлѣніе. Если не считать Климта, то только благодаря славянскимъ элементамъ, чешскимъ и польскимъ, Австрія оказалась во главѣ современнаго художественнаго движенія. Даже Франція не пре-

взошла ея. Наоборотъ, Венгрія, которая во что бы то ни стало хочетъ не только исключить славянскій элементъ, но и совершенно его устранить, предстала на выставкѣ безъ искусства или, вѣрнѣе, съ искусствомъ непригляднымъ и грустнымъ, шаблоннымъ, слабымъ. Въ немъ нѣтъ ничего характернаго, и если оно кое-гдѣ обнаруживаетъ иныя достоинства, то они принадлежатъ евреямъ. Мадьярскія залы—самые безобразныя и самыя мрачные на всей выставкѣ. И точно по ироніи судьбы единственная, дѣйствительно интересная картина изображаетъ сцену изъ словакской жизни и подписана словакомъ Скутецкимъ: стоянка сплавщиковъ плотовъ, вечеромъ—у воротъ стариннаго города рудокоповъ Бавска Быстрица.

Зато какая безпрерывная радость охватываетъ славянофильское сердце при видѣ всѣхъ этихъ дѣйствительныхъ сокровищъ австрійскаго отдѣла, созданныхъ художниками Праги, Львова, Кракова и даже Вѣны! На всемъ лежитъ печать славянства, начиная съ самаго пониманія искусства, жизни и вплоть до малѣйшихъ взмаховъ кисти. Ахъ, если бы назло всѣмъ партійнымъ и личнымъ распрямъ могъ, наконецъ, основаться серьезный славянскій художественный союзъ, пропагандируемый чешскимъ журналомъ, Діво‘! Прагѣ, этому передовому посту славянства передъ лицомъ Запада, надлежало бы быть для славянскаго искусства тѣмъ, чѣмъ является Мюнхенъ для германскаго и западнаго. Въ ней необходимо было бы устраивать циклы русскихъ оперъ на ряду съ чешскими, устраивать концерты, которые знакомили бы съ наиболѣе выдающимися симфоническими произведеніями славянъ, въ то время какъ чешское, польское, русское и южнославянское искусство собиралось бы на торжественныя собранія... Въ этотъ день Прага, этотъ городъ весны славянскаго искусства, былъ бы посѣщаемъ не менѣе другихъ городовъ, центровъ художественной жизни: Парижа, Мюнхена, Флоренціи и Венеціи. Пока же въ Мюнхенѣ выяснилось, что Австрія въ смыслѣ художественномъ не могла бы существовать безъ славянъ. Австрійской школы нѣтъ—есть ‚Kunstschau‘ Климта и его послѣдователей (среди которыхъ опять-таки немало славянъ) и есть чешская и польская школы, которыя съ этого года выдѣлили еще и моравскую. Въ Прагѣ во главѣ моравской школы стоятъ Прейслеръ и Максъ Швабинскій: одинъ—декораторъ, другой—портретистъ. Пока еще характеръ этой школы въ Прагѣ чисто-городской и интернаціональный, нѣсколько искусственный, такъ какъ она слишкомъ поддавалась внѣшнимъ противорѣчивымъ вліяніямъ. Наоборотъ, въ самой Моравіи (съ ея Упркой, Вацлавомъ Ишемъ и братьями Яронекъ) характеръ живописи не только локальный, но и деревенскій. Это придаетъ выставленнымъ картинамъ всей группы физіономію, полную особой прелести, чего-то стариннаго, добродушнаго и чрезвычайно своеобразнаго. Словомъ, отъ этихъ картинъ вѣетъ очарованіемъ деревни, деревни, въ изображеніи богатаго моравскаго собственника. Только поляки съ ихъ искусствомъ національнымъ и интернаціональнымъ въ одно и то же время разрѣшили ярче вопросъ своего бытія.

У нихъ есть геніальный декораторъ Іосифъ Мегоферъ, своеобразно-прекрасный пейзажистъ Филипкевичъ, исключительно изображающій виды Татръ, и, наконецъ, группа, интересующаяся сельской народной жизнью, съ Узембло, Сишульскимъ, Яроцкимъ и Фредерикомъ Паучъ, является, по-моему, наиболѣе стойкой носительницей обѣщаній школы. Все это на выставкѣ въ Мюнхенѣ произвело сенсацію. Однако, гг. австрійскіе комиссары, какъ всегда не желающіе подчеркнуть славянскую физіономію имперіи, дѣлали отчаянныя попытки перемѣшать славянскія и нѣмецкія работы, конечно, въ пользу послѣднихъ и наиболѣе характерныя—положить подъ спудъ. Если когда-либо захотятъ получить вѣрное представленіе объ Австріи на выставкѣ, то слѣдуетъ устроить ее федеративно, а не централистически. Чешская, польская, и моравская школы имѣютъ такое же право,

какъ и Kunstschau, не быть разсѣянными въ массѣ. Но тогда слабость нѣмецкаго художественнаго элемента была бы засвидѣтельствована публично, а этого центральная власть никогда не допуститъ. Само собой разумѣется, что разсѣянные среди нѣмцевъ славянскіе художники съ болѣе или менѣе нѣмецкими именами, какъ Мегоферъ, Гофманъ, Паучъ, Преслеръ, Фалатъ, Ульманъ, Гофбауэръ могли сойти теперь за нѣмцевъ.

Одинъ изъ нашихъ наиболѣе талантливыхъ современныхъ техниковъ офорта—чехъ съ полунѣмецкимъ именемъ Войтекъ Прейсигъ—недавно выпустилъ руководство по своей спеціальности. Всецѣло основанное на опытахъ самого автора и при томъ напечатанное и иллюстрированное имъ самимъ, оно представляетъ одновременно прекрасное учебное руководство и цѣнное пріобрѣтеніе для библіофила. Всѣмъ художникамъ, работающимъ надъ обработкой металлическихъ пластинокъ кислотами, мы рекомендуемъ либо чешское изданіе его книги ‚Baverny Lepta a laverna Rytina' либо нѣмецкое ‚Zur Technik der farbigen Radierung und der Farbenkypfersticks' на складѣ у Карла Гиршмана въ Лейпцигѣ.

Въ Словакіи умственная жизнь становится все болѣе тяжелой, благодаря систематической мадьяризаціи. Она становится все болѣе тяжелой, но пріостановить ее все же нельзя.

Старый поэтъ Свѣтозаръ Гурбанъ Ваянскій, съ душою, полною боевого упорства, продолжаетъ выпускать полное собраніе своихъ сочиненій; только что вышелъ VI томъ—не взирая на постоянныя преслѣдованія, штрафы и близкое знакомство съ тюрьмой.

Еще молодой, но прекрасный журналъ ‚Наша Словакія', запрещенный венгерскимъ правительствомъ, продолжаетъ шириться и процвѣтать въ Прагѣ. Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ онъ возстанавливаетъ славу поэта Бото (1829—1881 г.), помѣстивъ прекрасный неоконченный отрывокъ его поэмы: ‚Смерть Яношика'. Наконецъ, въ ‚Narodnie Noviny', крошечной, но поистинѣ героической газетѣ Ваянскаго, все болѣе выдѣляется своими новеллами и сказками молодой писатель Лисемскій. По тонкости наблюденія его сказка ‚Неблагодарный' можетъ сравниться съ нѣкоторыми изъ діалоговъ животныхъ m-me Colette Willy, но его сказкѣ придаетъ еще большую прелесть своеобразное добродушіе, которымъ она проникнута. Слѣдуетъ еще упомянуть о шестидесятилѣтнемъ юбилеѣ со дня рожденія славнаго поэта Гвѣздослава (Павелъ Оршанъ), котораго съ восторгомъ чествовала вся страна. Творецъ словакской эклоги и сельскаго эпоса—Haynikova Žena, онъ не менѣе Ваянскаго заслуживаетъ внимательнаго изученія всѣхъ тѣхъ, кого интересуетъ эта одна изъ наиболѣе плѣнительныхъ и несчастныхъ націй, на зло всему сохранившая обычаи и національный характеръ въ своемъ фольклорѣ.

Въ заключеніе о Хорватіи мнѣ слѣдовало бы удѣлить больше вниманія столѣтнему юбилею со дня рожденія творца литературнаго хорватскаго языка ‚иллирійца' Людовика Гая, но Айзенштатскій инцидентъ, которымъ мадьярскій шовинизмъ воспользовался, чтобы нарушить торжество 100-лѣтняго юбилея Гайдна, придалъ столь современный интересъ работамъ ученаго знатока музыки Кугача, что я долженъ, прежде всего, коснуться ихъ въ нѣсколькихъ словахъ. Въ дѣйствительности семья Гайднъ называлась Гайдинъ и ея происхожденіе хорватское. Отецъ его жилъ въ мѣстности Гайнбургъ, населенной хорватами, и говорилъ на хорватскомъ языкѣ. Такимъ образомъ, хорватскій языкъ былъ привыченъ для уха ребенка. Все его дѣтство протекло подъ звуки народныхъ хорватскихъ мелодій. И всю остальную жизнь Гайднъ не перестаетъ интересоваться ими и передавать ихъ въ своихъ произведеніяхъ. Г. Кугачъ 12-ю серіями примѣровъ, до ясности очевидными, блестяще доказалъ свой тезисъ, и нѣмецкая эрудиція почти ничего не могла возразить ему. Несомнѣнно,

мнѣ кажется, что основаніемъ австрійскому гимну послужила одна изъ народныхъ славянскихъ пѣсенъ, если не хорватская, то чешская. Но если гимнъ и признать мадьярскимъ, то все же Гайднъ—славянинъ и такъ называемая мадьярская музыка—это признаютъ и сами мадьяры—вся составлена изъ славянскихъ элементовъ.

Въ этомъ письмѣ я не одинъ разъ называлъ Климта, и поэтому мнѣ хочется указать на успѣхъ, который повсюду вызываетъ творчество его соперника въ области музыки (тѣмъ не менѣе еще такъ мало извѣстнаго) Густава Малера, наиболѣе значительнаго австрійскаго симфониста нашего времени, недавно съ громаднымъ успѣхомъ выступавшаго въ Гагѣ и Амстердамѣ со своей VII-ой симфоніей, съ той самой VII-ой симфоніей съ ея ночной музыкой à la Goya и звучнымъ заключительнымъ финаломъ діурнъ, которая впервые была исполнена въ Прагѣ и Мюнхенѣ. Во время лѣтнихъ каникулъ въ Табликѣ, Малеръ окончательно обработалъ свою IX-ю симфонію. VIII-ая, которая начинается Veni Sancte Spiritus и въ послѣдней своей части содержитъ всю заключительную сцену ‚Фауста‘, будетъ, вѣроятно, впервые исполнена въ будущемъ году въ Мюнхенѣ. Родившійся на границѣ Моравіи и Богеміи Малеръ въ своей музыкѣ болѣе славянинъ, нежели нѣмецъ. Послѣ Шуберта и Брукнера только его музыка носитъ исключительно австрійскій характеръ. Мы видимъ Альпы и Пратеръ, меланхолическіе чешскіе пейзажи и ностальгію славянъ. Это—содержаніе его творчества. А формы, въ которыя оно выливается,—тѣ же исканія, то навѣянныя крайнимъ Востокомъ и Византизмомъ, то—въ нихъ неожиданный модернизмъ, какъ и у Климта.

Октябрь. 1909.

William Ritter.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Давнишняя мечта Кіева—имѣть южно-русскую академію художествъ. Сколько красивыхъ словъ сказано на эту тему въ Кіевѣ и внѣ Кіева. Вѣдь академія художествъ такъ и просится подъ ясное небо юга... И вовсе не подъ холоднымъ, сѣрымъ, сумеречнымъ небомъ сѣвера ей мѣсто. Но въ Петербургѣ академія существуетъ, и, разумѣется, нелѣпо было бы даже ставить вопросъ о перенесеніи этой академіи на югъ. Зато болѣе чѣмъ естественнымъ является другой вопросъ: пора быть академіи художествъ и на югѣ. Здѣсь яркое солнце, свѣтъ, воздухъ, игра лучей, безконечные переливы зелени. Можетъ-ли быть лучшая обстановка для художника?

Одно время казалось, что Кіевъ близокъ къ осуществленію своей давнишней мечты. Были наканунѣ высшаго художественнаго училища съ единымъ лозунгомъ на знамени: ‚искусство‘. Казалось, все было, что нужно для начала. И самое главное — деньги. Ихъ давалъ щедрый меценатъ. Но дѣло приняло сразу другой оборотъ. Вмѣсто лозунга ‚искусство‘ былъ взятъ лозунгъ: ‚искусство и художественная промышленность‘...

Вопросъ, конечно, не въ этой подробности. Въ наше время нельзя проводить грань между искусствомъ ‚чистымъ‘ и ‚прикладнымъ‘. Была бы школа. И настоящіе руководители. Вопросъ въ томъ, что высшая художественно-промышленная школа Кіева пока что еще на бумагѣ (все есть: деньги, мѣсто подъ зданіе, но все еще чего-то ждутъ), и въ то время, какъ будущимъ ученикамъ школы страшно не терпится, директору ея, повидимому, терпится и даже очень. Вы спросите, о какомъ директорѣ говорю я?—вѣдь школы-то еще нѣтъ? Да, школы еще нѣтъ, а директоръ имѣется. И какъ увѣряютъ, второй годъ преисправно получаетъ директорское содержаніе. Ужъ больно милостивъ меценатъ... Оффиціально проф. А. В. Праховъ (увы! о немъ идетъ рѣчь), конечно, еще не назначенъ

директоромъ, но это не мѣшаетъ ему гордо красоваться во главѣ всего начинанія и, по своему обыкновенію, портить, тормазить его.

Когда въ художественныхъ кругахъ разнеслась вѣсть о томъ, что во главѣ Кіевскаго художественнаго училища становится проф. Праховъ, эта вѣсть встрѣчена была не только съ недоумѣніемъ, но съ настоящей скорбью.

Репутація у проф. Прахова болѣе, чѣмъ опредѣленная. До чего не коснется этотъ ученый (!?) ‚генералъ'—на томъ ложится клеймо смерти. Кто реставрировалъ древнюю Кіевскую Кирилловскую церковь и благодаря кому искусство и археологія лишились драгоцѣннѣйшихъ историческихъ памятниковъ?—Праховъ. Кто руководилъ работами по росписи Кіевскаго Владимирскаго собора, кто отвѣтственъ за безвкусицу этой росписи, кто на этихъ работахъ затеръ, обезличилъ геніальнаго Врубеля? Праховъ. Кто, наконецъ, убилъ такое прекраснѣйшее изданіе, какъ ‚Художественныя сокровища Россіи'? Кто своимъ дерзко-неумѣлымъ реставрированіемъ совершенно испортилъ рядъ образцовыхъ картинъ Юсуповской галереи?—Все тотъ же пресловутый Праховъ.

Неужели же этотъ почтенный формуляръ оказался достаточнымъ, чтобы обезпечить ему мѣсто руководителя серьезнаго, отвѣтственнаго и живого начинанія, какъ открываемая высшая художественная школа? Оказывается, что ‚заслуги' проф. Прахова передъ роднымъ искусствомъ были забыты.

Если проф. Праховъ уже укрѣпился на посту директора, то, конечно, обо всемъ этомъ говорить поздно. Но, быть можетъ, оффиціальное утвержденіе еще и не состоится; быть можетъ, директоромъ новой шлолы будетъ утвежденъ кто-либо изъ молодыхъ, сильныхъ, даровитыхъ... Если бы этотъ сонъ сбылся...

Злобой дня въ художественныхъ кругахъ Кіева служитъ проектъ созданія ‚Галереи современныхъ русскихъ художниковъ', рожденный въ нѣдрахъ редакціи ‚Въ Мірѣ Искусства'. Проектъ почти наканунѣ осуществленія. Первый камень уже положенъ—пріобрѣтенъ десятокъ полотенъ первоклассныхъ современныхъ русскихъ художниковъ. Представленъ на утвержденіе уставъ общества, которое возьметъ на себя организацію музея и дальнѣйшее руководительство имъ Открытымъ еще остается вопросъ, гдѣ будетъ помѣщаться музей—сразу-ли въ отдѣльномъ помѣщеніи, или же временно въ помѣщеніи существующаго музея, кстати замѣтить, болѣе чѣмъ жалкаго. Привлекается къ поддержкѣ новаго музея и мѣстное земское управленіе. Пока что платоническое содѣйствіе идеѣ музея въ оффиціальныхъ сферахъ уже обезпечено.

Наши ‚молодые' съ трудностями прокладываютъ себѣ дорогу въ государственные и общественные музеи. На дорогѣ лежитъ все та же рутина, страхъ передъ молодымъ, сильнымъ, смѣлымъ, яркимъ, оригинальнымъ. Въ Кіевѣ сдѣланъ въ этомъ отношеніи первый шагъ.

Говоря объ искусствѣ въ Кіевѣ, хочется сказать еще два слова объ одномъ ужасающемъ вандализмѣ, проявленнымъ Кіевскими ‚отцами города'. Этотъ вандализмъ касается собственно не произведенія искусства. Сгублено чудное произведеніе природы. И до боли тяжело говорить объ этомъ. Вырублена добрая треть вѣкового Царскаго сада—этой чарующей жемчужины Кіева. Садъ испорченъ, обезображенъ. Въ его прелестную поэтическую тишь врѣзалась пошлая дорога для экипажей и автомобилей. Подите, при такихъ ‚отцахъ города'—боритесь за развитіе эстетической культуры въ широкой средѣ провинціальнаго общества...

А. Филипповъ.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА
ВЪ РЕДАКЦІИ ,АПОЛЛОНА'

,Аполлонъ' предполагаетъ устраивать въ помѣщеніи своей редакціи небольшія выставки отдѣльныхъ художниковъ, русскихъ и иностранныхъ.

Приступая къ выполненію намѣченной программы, ,Аполлонъ' имѣетъ въ виду осуществленіе того типа интимныхъ выставокъ, который уже давно утвердился въ Парижѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и т. д. и сталъ насущной потребностью западно-европейской художественной жизни.

Такія маленькія выставки, дающія четкій рисунокъ лица одного художника или одной струи въ большомъ теченіи искусства, или одной ноты въ большомъ ,Oeuvre'ѣ' мастера, представляютъ необходимую поправку къ тѣмъ органическимъ свойствамъ, отчасти обезцѣнивающимъ большіе и торжественные парады искусства, на которыхъ тонетъ все интимное, тонкое, еще не возвысившее голосъ надъ толпой и потому особенно цѣнное.

Первая выставка (отъ 25 октября—2 ноября) была посвящена работамъ Георгія Лукомскаго—акварели, рисунки, гваши: ,Древлянскіе навѣвы', ,Изъ средневѣковья', ,Старый Парижъ', ,По Италіи', ,Дворцы, виллы, сады', ,Жилища и храмы'. Выставку посѣтило около 600 человѣкъ.

Г. К. Лукомскій видитъ пейзажъ въ потухшихъ, немного пыльныхъ, но глубокихъ тонахъ. Точно сквозь дымъ.

Виды Волыни и Фонтенеблосскій замокъ, Вилла д'Эсте и отели Парижа подернуты для его глаза легкимъ траурнымъ флеромъ.

Сѣверные древлянскіе пейзажи пріобрѣтаютъ подъ его рукой грустную элегантность, а сладчайшія линіи итальянскихъ виллъ— сумеречную строгость.

Онъ обладаетъ цѣннымъ для акварелиста искусствомъ: скромно отступать на задній планъ со своими красками и предоставлять тону бумаги говорить за себя. Голосъ матеріала внушительнѣе голоса человѣка. Лукомскому часто удается создать ту тишину, въ которой этотъ голосъ можетъ быть слышенъ. Сѣрая бумага, на которой написаны его пейзажи, ,звучитъ' изъ-подъ каждаго пятна. Когда же онъ рисуетъ на бѣлой бумагѣ очерки итальянскихъ церквей, то кладетъ лишь столько красочныхъ тѣней, сколько нужно для того, чтобы создать бѣлый тонъ стѣнъ. Эта сдержанность даетъ чувство достоинства его акварелямъ.

Ему даны отъ природы талантливость и легкость. Но талантливость и легкость—опасныя свойства для художника. Делакруа утверждалъ, что самый критическій въ жизни живописца моментъ тотъ, когда онъ почувствуетъ кисть совершенно легко въ своей рукѣ. Мастеръ хотѣлъ сказать, что цѣнность искусству даетъ преодолѣніе. Чѣмъ значительнѣе талантъ, тѣмъ труднѣе должно быть преодолѣніе. Генія же безъ всякихъ разговоровъ слѣдуетъ сковывать по рукамъ и по ногамъ желѣзными цѣпями—пусть вывертывается. Гейне недаромъ цѣнилъ въ Рубенсѣ то, что тотъ сумѣлъ взлетѣть къ небу на лебединыхъ крыльяхъ, несмотря на то, что къ его ногамъ были привязаны тысячи пудовъ голландскаго сыра.

Г. К. Лукомскій не ищетъ тяжести преодолѣній, но его спасаетъ то, что онъ архитекторъ. Живописная легкость могла бы совершенно погубить его, если бы ее не умѣряли свойственная архитекторамъ сухость и та линейная строгость, которая таится въ этой сухости. Когда же онъ даетъ чисто-архитектурные рисунки зданій, то непреклонную точность ихъ линій онъ смягчаетъ импрессіонистической виртуозностью.

Серія ,Храмы и Жилища' служитъ образцомъ того, какъ онъ умѣетъ передавать архитектурное лицо зданія, совершенно опуская всѣ детальныя подробности. Эти рисунки, исполненные съ такой красивой экономіей линій и красокъ, такъ удачно срѣзанные въ своихъ тѣсныхъ рамкахъ, хотѣлось бы видѣть украшеніемъ книги. Быть можетъ, въ этомъ и есть истинное призваніе Г. К. Лукомскаго.

Максимиліанъ Волошинъ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

ВЫСТАВКИ

Одновременно съ выставкой Г. Лукомскаго, устроенной ,Аполлономъ', въ Петербургѣ открылось нѣсколько другихъ выставокъ: ,Къ сожалѣнію, среди нихъ нельзя отмѣтить ничего художественно-интереснаго. Трагически - безпомощное впечатлѣніе производитъ выставка картинъ и этюдовъ художника А. К. Жаба. Виды крайняго Сѣвера: Мурманъ, Кольскій заливъ и Ледовитый океанъ—все это проходитъ передъ посѣтителемъ. какъ рядъ скучныхъ фотографически-плохихъ воспроизведеній. Среди 55 картинъ нельзя отмѣтить ни одной, которая производила бы хоть какое либо художественное впечатлѣніе. Это тѣмъ болѣе досадно, что свѣтовые эффекты крайняго Сѣвера представляютъ драгоцѣнный матеріалъ для художника и поэта. Тѣмъ хуже для живописца, не съумѣвшаго ими воспользоваться.

Выставка акварелей Альберта Бенуа въ залахъ Общества Поощренія Художествъ еще разъ подтверждаетъ составившееся о немъ мнѣніе. Бенуа, даровитый отъ природы человѣкъ, всегда слишкомъ банально и поверхностно относился къ красотѣ въ жизни и въ искусствѣ. Всѣ работы его однообразныя, ловкія и пустыя фразы. Несмотря на то, что въ свое время Бенуа былъ головой выше своихъ товарищей, всѣ пріемы его теперь кажутся устарѣлыми и не нужными. Единственное, что можно сказать: его выставка смотрятся все же легче, чѣмъ ,осенняя' или О-ва Петербугскихъ художниковъ...

Академическія выставки неизмѣнно плохи, но послѣдняя своими работами и близорукостью жюри, быть можетъ, самая скверная изо всѣхъ скверныхъ (я не касаюсь интереснаго архитектурнаго отдѣла). Вѣдь главная задача художественнаго училища — въ преподаваніи художественнаго ремесла: рисунка, живописи, анатоміи, лѣпки. Этого какъ разъ нѣтъ въ работахъ академическихъ учениковъ. Но если Академія не можетъ дать знаній, то она должна хоть немного понимать свои заблужденія и ошибки. Можно быть немощнымъ и безсильнымъ, но надо сознавать это безсиліе. Надо хотя немного прислушиваться къ голосу жизни, а не сидѣть, запершись въ затхлой атмосферѣ отжившаго и никогда не бывшаго подлиннымъ и великимъ. На выставкѣ въ Академіи царитъ полное непониманіе требованій современности, полное отрицаніе всего талантливаго и живого. Преміи и награды присуждены на основаніи Богъ вѣсть какихъ соображеній! ,Походъ *Минійцевъ*' *Мясоѣдова*—смѣсь Соломки и Катарбинскаго: фигуры склеены, вялыя краски, нѣтъ тона, и вся картина—какое то сѣрое, безкрасочное пятно. Живопись Колесникова слишкомъ безвкусно-опредѣленна, и чувствуется, что этотъ молодой еще художникъ уже впалъ въ однообразіе и шаблонъ. Но самое невѣроятное, это присужденіе академическихъ званій художникамъ, совершенно безцвѣтнымъ, въ работахъ которыхъ нѣтъ именно той грамотности, которой должна научить школа. Удостоены званія—подражательная мазня Тильберга, Белькова, Краснова, Полторацкой, ужаснаго Павлова, Окроянцъ, Шарикова и проч., и проч. Съ другой стороны, красивыя по тону, отлично задуманныя ,Адамъ и Ева' и ,Портретъ жены' Анисфельда признаны недостойными работами! А это вѣдь единственно подлинное, что есть среди работъ ,отчетной выставки высшаго художественнаго училища'. Черное, лиловое и синее—три цвѣта въ портретѣ Анисфельда—умно гармонируютъ между собой. Розовымъ пятномъ выдѣляются на фонѣ ,ядовитой' зеленой листвы тѣла ,Адама и Евы'. Красива эта куща деревьевъ: ярко зеленыхъ, мягколиственныхъ, съ горящими вспыхивающими яблоками, соблазнившими Еву. Обѣ картины Анисфельда не только значительно лучше всего хлама академической выставки, но вполнѣ достойны ,Союза художниковъ'. Академія еще одинъ разъ публично показала свое непониманіе за-

дачъ искусства; еще разъ стало ясно, какъ трагически безпомощна вся система преподаванія и оцѣнка труда въ училищѣ, которое почему то носитъ названіе не только высшаго, но и художественнаго. Не злой ли насмѣшкой кажутся теперь торжественныя слова: ‚Высшее художественное училище при Императорской Академіи Художествъ'.

МУЗЕИ

Въ Императорскомъ Эрмитажѣ ожидаются большія перемѣны послѣ смерти директора его Ивана Александровича Всеволожскаго. Покойный былъ однимъ изъ самыхъ обаятельныхъ людей, извѣстныхъ своимъ любовнымъ отношеніемъ къ искусству. Назначенный уже въ преклонныхъ годахъ на постъ директора Эрмитажа, Всеволожскій не могъ проявить здѣсь своей энергіи и произвести тѣхъ коренныхъ реформъ, которыя онъ сдѣлалъ въ Императорскихъ театрахъ. Однако, при немъ уже не возможными стали назначенія хранителей, подобныхъ тѣмъ, которые были во всѣхъ старыхъ музеяхъ Россіи, да и до сихъ поръ благополучно существуютъ во многихъ изъ нихъ. Вѣдь прежде на должность хранителя смотрѣли только, какъ на синекуру, и назначаемыя лица не имѣли никакого отношенія къ исторіи искусствъ. Въ Эрмитажѣ не такъ давно служилъ хранителемъ одинъ гвардейскій офицеръ, который, пробывъ годъ въ этой должности, былъ прямо назначенъ полиціймейстеромъ. Другой хранитель изъ бывшихъ дворцовыхъ ‚комнатныхъ служителей' былъ такъ малограмотенъ, что, напримѣръ, писалъ, имя итальянскаго художника кватроченто Чимо де Конельяно—‚Сима Хамелеона', каковыя записи до сихъ поръ хранятся въ Эрмитажныхъ архивахъ. Тотъ же ‚хранитель' смѣшивалъ Филиппо и Филиппино-Липпи, полагая, что ‚Филиппино' ласкательное отъ ‚Филиппо'. Трудно повѣрить, но это фактъ. Понятно, что при И. А. Всеволожскомъ назначеніе такихъ хранителей прекратилось; при немъ были привлечены въ Эрмитажъ знатоки своего дѣла, какъ хранитель галереи драгоцѣнностей бар. А. Е. Фелькерзамъ и галереи картинъ — Э. К. фонъ-Липгартъ. Теперь со смертью Всеволожскаго всѣ, кому дороги судьбы нашего художественнаго хранилища, съ нетерпѣніемъ и нѣкоторымъ страхомъ ожидаютъ назначенія директора. А вдругъ генералъ Думбадзе получитъ этотъ постъ?

Въ другихъ музеяхъ также мало утѣшительнаго. Залы Академіи Художествъ недоступны обозрѣнію публики и галерея картинъ закрыта, такъ какъ устраивается выставка конкурсныхъ работъ.

Интересно отмѣтить зарожденіе новаго музея до-петровскаго искусства, основаннаго по идеѣ Н. К. Рериха. Академія Наукъ, благодаря содѣйствію В. Радлова, уже обѣщала отвести музею нѣсколько залъ для храненія коллекцій. Предсѣдателемъ комитета избранъ Н. К. Рерихъ, секретаремъ А. А. Ростиславовъ и Н. Е. Макаренко, членами комитета А. В. Щусевъ, В. А. Покровскій, Е. Ф. Шретеръ, Г. К. Лукомскій и Н. К. Рерихъ. Надо надѣяться, что общество окажетъ поддержку этому прекрасному дѣлу.

Говоря о музеяхъ, нельзя не упомянуть о готовящейся распродажѣ замѣчательнаго частнаго собранія покойнаго А. А. Половцова. Вѣдь здѣсь находились безчисленныя сокровища искусства: ювелирныя издѣлія, картины, фарфоръ, бронза и хотя часть изъ нихъ была продана нѣсколько лѣтъ назадъ, но все же еще остались рѣдчайшіе предметы. Теперь все отправляется для распродажи на аукціонахъ Парижа и Лондона. Жаль, что нѣтъ никакой возможности удержать эти сокровища въ Россіи.

НОВЫЯ ИЗДАНІЯ

Въ художественной литературѣ за истекшій мѣсяцъ можно отмѣтить кое-что интересное. Заслуживаетъ вниманія отличная статья Jean Guiton о финляндскомъ искусствѣ, помѣщенная

въ №№ 15, 16 журнала ,Финляндія'. Рядъ живыхъ характеристикъ обрисовываетъ творчество выдающихся финляндскихъ художниковъ: Экмана, Галлонена, Галлена, Уернфельта, Энкеля. Пріятно видѣть, что въ политико-общественномъ журналѣ искусство находитъ откликъ.

Вышелъ октябрьскій № ,Старыхъ годовъ' въ увеличенномъ объемѣ, со статьями бар. Н. Врангеля и Denis Roche: ,Очерки по исторіи миніатюры въ Россіи' и ,Жанъ Вуаль и Габріэль Віолліе'. Любопытно, что русское искусство настолько интересуетъ французовъ, что Denis Roche издаетъ въ Парижѣ великолѣпный альбомъ: ,La peinture en Russie'. Текстъ будетъ иллюстрированъ множествомъ репродукцій въ геліогравюрѣ съ лучшихъ русскихъ картинъ.

Изъ небольшихъ художественныхъ изданій слѣдуетъ указать на выпущенныя общиной Св. Евгеніи cartes postales съ произведеній, находящихся въ Эрмитажѣ: ,Св. Семейство' Леонардо да-Винчи, (?), ,Клеопатра' Гвидо Рени, ,Св. Семейство' А. дель Сарто и ,Мадонна' Корреджіо. Въ краскахъ воспроизведены рисунки костюмовъ Александра Бенуа къ ,Павильону Армиды'.

Экспедиція заготовленія государственныхъ бумагъ предложила И. Я. Билибину составить рисунки для новыхъ игральныхъ картъ въ древнерусскомъ стилѣ, а также для почтовыхъ марокъ новаго образца, того же стариннаго типа.

УРОДСТВА

Не успѣли возникнуть такіе ,шедевры', какъ памятники Бернштама, а Петербургу грозитъ новая опасность. По проекту художника К. В. Щенберга (?!) ставится въ Александровскомъ паркѣ памятникъ миноносцу ,Стерегущій'. Это чудовище (памятникъ, а не миноносецъ) будетъ съ какими то отвратительными фонарями, лѣсенками и блюстрадами, словомъ своимъ уродствомъ, повидимому, произойдетъ все до сихъ поръ созданное петербургскими вандалами. Теперь каждый мѣсяцъ приходится констатировать возникновеніе новаго ,монумента' и скоро не будетъ ни одной площади, которая *бы не свидѣтельство*вала о чудовищномъ вкусѣ украсителей города. Академія Художествъ, какъ всегда, санкціонируетъ и поддерживаетъ...

Только что вышелъ издаваемымъ ,Новымъ журналомъ для всѣхъ' альманахъ, Смерть'. Не касаясь его внутренняго содержанія, мы только укажемъ на безвкусіе воспроизведеній (плохой автотипіей) такихъ давно всѣмъ извѣстныхъ картинъ, какъ автопортретъ Беклина или ,Урокъ анатоміи' Рембрандта. Положительно недоумѣваешь, съ какой цѣлью помѣстили издатели эти скверныя ,иллюстраціи'?

ЮМОРИСТИКА

Въ ,Новомъ Времени' 3-го октября разсказанъ слѣдующій забавный анекдотъ, характеризующій нашу Академію:

Двадцать седьмого сентября въ О-вѣ Поощренія художествъ открылась выставка ,Товарищества художествъ'. Двадцать девятаго явилась туда ,комисія' и пріобрѣла 4 ,маленькихъ мотивчика' Зарубина, одну картину Писемскаго и одну Бергольца—всего на сумму 900 рублей. Второго октября явился членъ комисіи А. П. Соколовъ, снялъ ярлычки съ обозначеніемъ, что картины куплены Академіей, и заявилъ, что ,комисія раздумала, такъ какъ не можетъ рѣшиться'... Надо полагать, что академическіе избранники копятъ деньги, и вмѣсто ,мотивчиковъ' Писемскаго и Бергольца когда-нибудь купятъ ,серьезную вещь' Тимоненко или Кондратенко.

Въ 'Петербургской газетѣ' отъ 31-го октября напечатана весьма курьезная бесѣда съ В. И. Зарубинымъ, секретаремъ общества Поощренія Художествъ, по поводу какой-то исторіи съ электричествомъ. Оказывается слѣдующее: ,произошло простое недоразумѣніе. Пожарная комисія признала желѣзную лѣстницу за деревянную, а второй этажъ за третій. Теперь все разъяснилось, и электричество горитъ даже на хорахъ'...

Послѣ этого, пожалуй, комисія можетъ принять Зарубина за пожарнаго, а пожарнаго за секретаря Общества Поощренія Художествъ...

Н. В.

НОВЫЕ АКАДЕМИКИ

Академія Художествъ, въ засѣданіи своемъ 26-го октября 1909 года, присудила званіе Академика слѣдующимъ художникамъ: Зарубину, Кустодіеву, Милорадовичу, Рериху, Столица, Жолтовскому, Лидвалю и Покрышкину. Вновь избранные Академики рѣзко отличаются другъ отъ друга какъ по своимъ работамъ, такъ и по значенію ихъ въ искусствѣ; на ряду съ малоизвѣстными—стоятъ крупныя имена. Безпочвенная и слѣпая Академія добро-бы поощряла Милорадовичей, Покрышкиныхъ et tutti quanti. Такія дѣйствія логичны. Но старцы Академіи съ болью въ сердцѣ и скрежетомъ зубовнымъ наградили званіемъ Академика и такихъ европейски извѣстныхъ художниковъ, какъ Рерихъ, къ которому Академія не только никогда и никакихъ симпатій не питала, но заслуги котораго положительно отрицала до послѣднихъ дней (въ музеѣ Академіи нѣтъ ни одного произведенія Рериха). Не изгладились еще изъ памяти и недавніе выборы гг. Щусева, Д. Толстого и Покровскаго, прошедшихъ почти тѣми же двумя-тремя голосами. Что причиной такой непослѣдовательности старушки Академіи? Не являются ли они, эти выборы, опасной брешью для сонма спящихъ старцевъ? Еще яснѣе можно представить себѣ Академію, вспомнивъ недавнее пораженіе, какое она получила съ другой стороны: выбранъ Академіей на мѣсто хранителя Музея Императора Александра III-го Дубовской и забаллотированъ той же Академіей Нерадовскій,—но былъ утвержденъ г. Нерадовскій, получившій почти въ четыре раза меньше избирательныхъ записокъ. Очевидно, мнѣніе Академіи и въ высшихъ сферахъ котируется невысоко. Это—не только предположеніе.

Н. М.

ЦЕРКВИ, ОБЕРЪ-ПРОКУРОРЪ СВ. СѴНОДА И АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ

Вопросъ о художествѣ для народа — дѣло огромной важности, особенно сейчасъ, когда съ такой страшной быстротой исчезаетъ исконное народное искусство. Весьма естественно, что съ самыхъ отдаленныхъ временъ религія близко соприкасалась съ искусствомъ: культъ требуетъ и внѣшней красоты. Поэтому у насъ въ старину вся сила художественнаго разумѣнія направлялась на церковное строительство и украшеніе храмовъ. И вотъ почти каждая замысловатая древняя церковка носитъ особую печать художественности! Въ настоящее время церковное художество имѣетъ прямо громадное значеніе: только здѣсь народъ можетъ непосредственно соприкасаться съ необходимымъ для него искусствомъ. Надо-ли говорить, что самое достоинство религіи тѣсно связано съ художественнымъ благообразіемъ? Но Россія все болѣе и болѣе заполняется бездарно-эклектическими варварскими сооруженіями, расписанными ужасающей живописью современныхъ богомазовъ. Народному вкусу грозитъ полное одичаніе.

Казалось бы, кому, какъ не Св. Сѵноду, хотя бы въ интересахъ только достоинства религіи, обратить все свое вниманіе и на художественную сторону дѣла. Но вотъ изъ интереснаго документа, отношенія къ Оберъ-Прокурора Святѣйшаго Сѵнода за № 18569, препровожденнаго въ Министерство Императорскаго Двора и затѣмъ въ Академію Художествъ, узнаемъ, что современныя церковныя сооруженія относятся къ разряду самыхъ обыкновенныхъ, рядовыхъ построекъ, имѣющихъ цѣлью удовлетворить прежде всего практическимъ нуждамъ мѣстнаго населенія въ церковныхъ зданіяхъ. Поэтому и предлагается Академіи (вмѣсто того, чтобы согласно п. 9 § 5 ея Устава предоставлять на ея усмотрѣніе проекты всѣхъ сооружаемыхъ церквей)

назначить въ техническо-строительный комитетъ при Св. Сѵнодѣ (гдѣ разсматриваются проекты) делегатами двухъ представителей Академiи, уже состоящихъ членами этого комитета. Вы конечно, ждете, что Академія, понимая важность вопроса, вступится за свои права и потребуетъ точнаго соблюденія Устава? Оказывается, однако, что Совѣту Академіи пришелся по сердцу упрощенный способъ г-на Оберъ-Прокурора, при условіи доставки на ея заключеніе ,только болѣе выдающихся проектовъ' по выбору ея делегатовъ. Трудно сказать, что здѣсь болѣе поражаетъ:—раціонализмъ г-на Оберъ-Прокурора или обломовская халатность высшаго художественнаго учрежденія.

Въ дѣло вмѣшалось Общество Архитекторовъ-Художниковъ и въ отношенiи на имя Академiи за № 379 выяснило г-ну Оберъ-Прокурору, что церкви имѣютъ цѣлью удовлетворять главнымъ образомъ не практическимъ, а духовнымъ, культурно-художественнымъ требованіямъ народа. Было выражено и по адресу Академіи, что, помимо забытыхъ ею интересовъ, достоинства русскаго искусства (ибо, разумѣется, ея прямая задача содѣйствовать хотя бы скромной художественности всѣхъ церквей) и собственнаго постановленія отъ 20 апрѣля, она даже юридически не имѣетъ права передавать свои полномочія только двумъ делегатамъ и техническо-строительному комитету Св. Сѵнода.

Не будь документовъ, трудно было бы повѣрить этой исторіи, гдѣ высшія правительственныя лица и учрежденія смотрятъ на зодчество церквей, какъ на сооруженіе торговыхъ рядовъ или бань, а частное художественное общество должно выяснять казенному учрежденію его права и обязанности!

А. Ростиславовъ.

НОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ПЕТЕРБУРГА

На Гороховой улицѣ, близъ Адмиралтейства, открыли ,терпкій' фасадъ дома Страхового Общества ,Саламандра', спроектированнаго архитекторомъ М. М. Перетятковичемъ (работавшимъ у покойнаго Султанова на постройкѣ въ Москвѣ памятника Александру II-му) и построеннаго гражд. инж. Веревкинымъ, испортившимъ изрядно въ отношеніи пропорцій первоначальный проектъ своего коллеги.

Чертежный характеръ рисунка фасада — проглядываетъ въ деталяхъ, въ орнаментаціи, въ рѣзьбѣ, въ самой ,наковкѣ' камня съ тою жесткою сухостью, которая присуща и московскому памятнику.

Въ данномъ случаѣ, конечно, эта жесткость зависитъ отъ рода матеріала—песчаника, который, очевидно, нельзя обработывать такъ же, какъ хрупкій итальянскій мраморъ, тѣмъ болѣе, что мраморъ часто лишь обрамляетъ стѣну изъ травертина въ постройкахъ ранняго ренессанса—стиль, въ которомъ выполненъ фасадъ дома Страхового Общества.

Откуда это недоразумѣніе? Въ самой постановкѣ архитектурнаго дѣла въ наше время.

На бумагѣ наши архитекторы компануютъ грандіознѣйшіе дворцы міра, курзалы, соборы, и т. д., но въ дѣйствительности принуждены разрѣшать лишь съ большимъ трудомъ значительно болѣе простыя задачи. И не хватаетъ навыка, мастерства при отдѣлкѣ фасада въ 10—15 саж. длиной!

Причина—не недостатокъ теоретической выучки (замѣчается скорѣе ея перегрузка), не самая постановка преподаванія архитектуры (въ нашей Академіи она едва ли не лучше, чѣмъ въ заграничныхъ), а недостатокъ жизненно-эмпирической работы.

Въ былыя эпохи архитекторы выростали на постройкахъ, переѣзжали истыми ,старшими мастерами' съ одной на другую.

Они напередъ знали всѣ эффекты и возможные недостатки воздвигаемаго зданія; въ этомъ

М. Перетяткович. Домъ Страхового О-ва „Саламандра“.

М. Перетятковичъ. *Домъ Страхового О-ва „Саламандра“.*

имъ помогали и модели—заброшенный въ наше время способъ проектированія.

Теперь же, при полномъ почти застоѣ строительства, рѣдко выпадаетъ на долю молодому зодчему испытать себя на дѣлѣ, развить свой вкусъ и свое знаніе на твердой почвѣ жизненныхъ достиженій.

Только, какъ опытъ, можно разсматривать новооткрытый фасадъ дома Страхового Общества ,Саламандра'. Совершенно случайный характеръ, наивный своей ненужностью при строгихъ линіяхъ итальянскаго ренессанса (тѣмъ болѣе при тосканскомъ характерѣ нижнихъ частей), носитъ верхній фронтонъ съ двумя пустыми нишами и тонкими балясинами, столь красивыми, въ деревянномъ русскомъ ,Ампирѣ', даже среди колоннадъ intérieur'овъ, но такъ тщедушно выглядывающими изъ-за карниза или затиснутыми тяжелыми угловыми тумбами (въ среднемъ балкончикѣ).

Разрѣшеніе деликатнѣйшей архитектурной задачи—вѣнчающій все зданіе карнизъ—ограничивается орнаментированнымъ убранствомъ гуська. Эркеры-балконы—два лучшихъ ,пятна' зданія; овальные медальоны въ нихъ—какъ поддѣльныя камеи—внѣ подлиннаго стиля.

Подъ балконными выступами хотѣлось бы видѣть не случайно разставленныя маски, а сочный фризъ, который отсутствуетъ и въ вѣнчающемъ карнизѣ.

Конечно, фасадъ лучше многихъ ново-воздвигаемыхъ, онъ даже одинъ изъ лучшихъ, за послѣднія десятилѣтія архитектурнаго безвременья въ Петербургѣ; постройка приближается своими строгими очертаніями къ типу подходящихъ для Петербурга зданій, но, переводя взглядъ на Адмиралтейство, которое здѣсь же поблизости, видишь ту пропасть, что отдѣляетъ эту минувшую пору архитектурнаго восторга и мощи, стройной гармоніи простыхъ массъ и сочной лѣпки деталей отъ нашего осмысленнаго, анализирующаго и эклектическаго отыскиванія утерянной нашими предками красоты строительства.

Юрій Рохъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗІИ

Альманахъ ,Смерть'. СПБ. 1909 г. Цѣна 1 р.

Павелъ Сухотинъ. Астры. Москва. 1909 г. Цѣна 50 к.

Вл. Пястъ. Ограда. Книга стиховъ. СПБ. 1909 г. Цѣна 75 к.

Сергѣй Кречетовъ. Летучій Голландецъ. Стихи. Москва. 1910 г. Цѣна 80 к.

За послѣднее время многихъ русскихъ поэтовъ занимаетъ вопросъ о возрожденіи поэмы. Оказался ли достаточнымъ опытъ нѣсколькихъ десятилѣтій символизма для детальной разработки вѣчныхъ образовъ, для широкихъ и увѣренныхъ шаговъ поэтической мысли, или нашъ организмъ не воспринялъ спасительнаго яда декадентства, и мы вернулись туда, откуда ушли,—какъ знать? О второмъ случаѣ обидно говорить. Но въ первомъ современные поэты принимаютъ вызовъ старыхъ, состязаются съ ними на ихъ же почвѣ и ихъ же оружіемъ.

Послѣ ,Города Женщинъ' и ,Послѣдняго Дня', которые являются поэмами во французскомъ смыслѣ этого слова, т.-е. только большими стихотвореніями, Валерій Брюсовъ печатаетъ романтическую поэму ,Исполненное Обѣщанье' и посвящаетъ ее памяти Жуковскаго. Сергѣй Соловьевъ пишетъ поэму гекзаметромъ, Кузминъ — лирическую поэму ,Новый Ролла' изъ жизни тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія (въ печати изъ нея появлялись только отрывки). И тѣмъ интереснѣе попытка П. Потемкина написать поэму изъ современной жизни четырехстопнымъ ямбомъ безъ строфъ, какъ писалъ ихъ Пушкинъ (Альманахъ ,Смерть', поэма П. Потемкина ,Ева').

Но, увы, попытка эта такъ и осталась попыткой. Въ поэмѣ Потемкина есть намеки поистинѣ глубокіе, описанія поистинѣ живописныя, но въ ней нѣтъ самаго главнаго—удачной выдумки и стройно-задуманнаго плана.

Дѣло идетъ о Борисѣ, молодомъ человѣкѣ, душа котораго истомлена вѣчнымъ страхомъ смерти. Авторъ приписываетъ это ‚нелѣпому дѣтству' — скучное описаніе, напоминающее слегка дѣтство Обломова,—и какъ будто не подозрѣваетъ, что страхъ наравнѣ съ любовью есть исконное свойство человѣческой души. Борисъ пытается уйти отъ него въ міръ сонныхъ грезъ и развиваетъ въ себѣ способность управлять снами по произволу. Но когда въ нихъ появляется образъ женщины,—то проститутки съ угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры (обѣ послѣднія изъ Лермонтова и Пушкина по ссылкѣ самого автора),—въ жизни Бориса наступаетъ переломъ. Вѣчная Ева манитъ его неслыханнымъ счастьемъ, но и расплату требуетъ неслыханную—добровольную смерть. Борисъ забылъ сладкое и страшное Древнее Имя, и когда вспомнилъ, ему осталось одно—пролетъ оконъ съ высоты шестого этажа.

Герой П. Потемкина прежде всего не годится въ герои поэмы. Онъ не типиченъ для нашего времени (вспомнимъ хотя бы недавнюю революцію), и въ немъ нѣтъ ни внутренней мощи, ни той сложности переживаній, которая придаетъ цѣнность ‚одинокому' типу романа Гюисманса, дез-Эссенту. Онъ просто вялъ, и такъ какъ въ сущности является единственнымъ дѣйствующимъ лицомъ поэмы, то и ей придаетъ тотъ же характеръ вялости.

Стихъ поэмы отличается ясностью и сравнительной содержательностью, но ему недостаетъ звучности. Логическія цезуры, не всегда обоснованныя внутренне, задерживаютъ его разбѣгъ; обиліе четвертыхъ пэоновъ его разслабляетъ. Второго пэона, величавѣйшаго изъ видоизмѣненій ямба, въ поэмѣ почти нѣтъ.

‚Ева'—вторая поэма П. Потемкина, и по сравненію съ первой она—несомнѣнный шагъ впередъ. Но все же кажется, что у этого типичнаго лирика пока мало данныхъ писать большія вещи.

Когда открываешь первую книгу стиховъ неизвѣстнаго поэта, — а Павелъ Сухотинъ дѣйствительно мало извѣстенъ,- невольно спрашиваешь себя: какіе новые вопросы пытается онъ затронуть, какіе образы управляютъ его душой, какое у него отношеніе къ міру, къ себѣ, какая у него поза? Ждешь не совершеній,—обѣщаній, намековъ на обѣщанія даже, и заранѣе прощаешь все, кромѣ безсодержательности. И грустно бываетъ, какъ въ данномъ случаѣ, не получить отвѣта на свои вопросы.

Ни одно стихотвореніе изъ книги Павла Сухотина не запоминается, ни одно не выдѣляется изъ ряда другихъ. Почти въ каждомъ есть промахи, есть и удачныя выраженія, но и тѣ и другія хочется отнести скорѣе къ общей одаренности автора, чѣмъ къ одаренности именно поэтической. Онъ безусловно ‚литературенъ', обладаетъ вкусомъ. Багряные закаты какихъ-то невиданныхъ солнцъ—въ стихахъ Андрея Бѣлаго, которому онъ нѣсколько подражаетъ, въ его стихахъ стали ровнѣе и проще. Теперь для нихъ уже не надо подниматься на снѣговыя вершины, ихъ видно съ любого балкона. Рѣзкія линіи пейзажей Бунина у Павла Сухотина стали осторожно ретушированной фотографіей. Съ ритмической стороны его стихи неинтересны, часто неудачны.

Можетъ быть, Павелъ Сухотинъ очень молодъ; можетъ быть, онъ еще найдетъ себя? Будемъ надѣяться, хотя талантливой молодежи свойственна смѣлость исканій, а въ ‚Астрахъ'ея нѣтъ.

Въ ‚Оградѣ', книгѣ стиховъ Вл. Пяста, есть и дерзость юноши и мудрая осторожность настоящаго работника. Онъ любитъ упердактилическія риѳмы, измѣняетъ обычное чередованіе риѳмъ сонета, создаетъ новыя строфы. По датамъ подъ стихотвореніями видно, что онъ пишетъ не часто, ждетъ, чтобы его настроенія закристаллизовались, облеклись въ единственные, неизбѣжные образы и ритмы.

Онъ—лирикъ, и ситуаціи его стихотвореній несложны, фигуры и пейзажи окутаны легкой дым-

кой мечтательности. Есть Богъ, но Онъ только состояніе высшаго, блаженнаго просвѣтленія, Онъ—,цѣльное, личное, трижды единое ,я'. Есть и ангелы, но они тоже только положенія человѣческой души на пути къ совершенству, положенія, возможныя и въ нашемъ мірѣ. Въ минуты отчаянія поэтъ вспоминаетъ о нихъ съ какой-то глубоко интимной грустью, какъ о чемъ-то потерянномъ еще такъ недавно. Путь къ совершенству—любовь, и, конечно, любовь къ женщинѣ. Для послѣдней у Вл. Пяста есть слова-гимны, слова-цвѣты:

,Робкое, нѣжное, свѣтлое, смотритъ раскрытыми глазками,
Новью рожденное, тайной спаленное, женское.
Въ немъ отражается, въ немъ зарождается, съ пѣснями, съ ласками
Все необычное, все гармоничное, все безгранично вселенское'.

Темы Вл. Пяста—розовые отсвѣты Грядущихъ Зорь, и его проклинающія, надменныя стихотворенія изъ отдѣла ,Ананке'—не болѣе, какъ поза—удачная, пожалуй, объективно, но совсѣмъ для него не характерная. Недаромъ одно изъ нихъ называется ,Diaboli Manuscriptum'. А что Пясту дьяволъ!

Въ первые вѣка христіанства, когда экстазъ былъ такъ же обыченъ, какъ теперь скептицизмъ, почти не было общихъ молитвъ, исключая вѣтхозавѣтныхъ, и каждый членъ общины невольно создавалъ свое собственное обращеніе къ Богу, иногда изъ одной фразы, изъ двухъ-трехъ словъ. Но зато эти слова были спаяны между собою, какъ атомы алмаза; про нихъ было сказано, что прежде прейдетъ небо и земля, чѣмъ измѣнится хотя іота Писанія. И позднѣйшіе составители молитвъ собирали ихъ въ вѣнки уже расцѣненными рядомъ столѣтій.

У Вл. Пяста есть такія слова, пришедшія какъ будто откуда-то извнѣ:

,Мы замерли въ торжественномъ обѣтѣ,
Мы поняли, что мы—Господни дѣти'.

Или:

,...Но отчего теперь—цѣлую прахъ горы,
Гдѣ крѣпнулъ голосъ твой, отброшенъ зычнымъ эхо'?

Или:

...И буду я, какъ паркъ, тобой исполненъ весь'...

Но Вл. Пястъ живетъ въ наше время; ему нельзя молиться, ему надо писать стихи. И вотъ, чтобы получилось стихотвореніе, онъ присочиняетъ къ строкамъ вдохновеннымъ строки, искусно сдѣланныя, поэзію мѣшаетъ съ литературой. Получается витрина брильянтовъ Тэт'а, гдѣ среди массы поддѣльныхъ камней, какъ увѣряютъ, есть и настоящіе. Литература законна, прекрасна, какъ конституціонное государство, но вдохновеніе — это самодержецъ обаятельный тѣмъ, что его живая душа выше стальныхъ законовъ. Я упрекаю музу Вл. Пяста въ томъ, что она часто боится быть самодержавной, хотя и имѣетъ на это право.
Конечно, только что сказанное не должно повліять на благопріятную оцѣнку книги Вл. Пяста. Пусть среди молодыхъ лебедей русскаго символизма онъ не самый сильный, не самый гордый и красивый,—онъ самый сладкозвучный.

Въ книгѣ Сергѣя Кречетова есть стихотвореніе ,Младшимъ Судьямъ'. Тамъ онъ сообщаетъ, что они возвѣстили ему свой враждебный судъ; что его рѣзецъ чеканитъ холодныя строфы и слагаетъ ихъ сталь въ ледяную броню; что ему грезятся башни священной Медины и еще много столь же неинтересныхъ и дурныхъ вещей. А въ концѣ говоритъ:

,Такъ! Я не поэтъ! Но моей багряницы,
Шутя и смѣясь, не снесу я на торгъ,
Сложу я у ногъ вамъ незримой царицы
И боль и восторгъ'.

Итакъ, все дѣло въ царицѣ. Можетъ быть, онъ оккультистъ и добивается любви царицы Клеопатры, но зачѣмъ тогда онъ пишетъ стихи, а не занимается спокойно какими-нибудь инвольтованіями? Можетъ быть, онъ мистикъ и мечтаетъ о Вѣчной Женственности, но опять-таки

зачѣмъ онъ тогда пишетъ стихи, а не читаетъ рефераты въ Религіозно-Философскомъ Собраніи? Очевидно, его царица — его художественный идеалъ. Въ такомъ случаѣ Сергѣй Кречетовъ горько ошибается, думая, что она *незрима*,—*она* хорошо *извѣстна* каждому гимназисту. Ее ласкали и Брюсовъ, и Алексѣй Толстой, и Матерлинкъ, и даже (о, позоръ!) Ленскій съ Рославлевымъ. Исторія прямо изъ Декамерона.

Въ самомъ дѣлѣ, образъ каждаго стихотворенія Сергѣя Кречетова заимствованъ у какого-нибудь другого поэта.

Нерѣдки заимствованія цѣлыхъ строкъ, и не случайныхъ, а опредѣляющихъ настроеніе; такъ, въ извѣстномъ стихотвореніи Алексѣя Толстого строчка ‚Все это ужъ было когда-то' у Кречетова читается: ‚Все это было когда-то'. Отъ случайности не убережешься, но въ этихъ двухъ стихотвореніяхъ и образы схожи.

Кромѣ того, Кречетовъ незнакомъ съ самыми элементарными правилами стилистики. Вотъ, напримѣръ, отрывокъ изъ стихотворенія ‚Проклятый Замокъ':

‚..Никто не вѣдаетъ, давно ль
Въ томъ замкѣ жилъ сѣдой король.

Какъ майскій день, свѣжа, мила,
Его младая дочь цвѣла.

Однажды бѣсомъ обуянъ.
Грѣховнымъ пыломъ сталъ онъ пьянъ.

Таясь во тьмѣ, какъ воръ *ночной*,
Прокрался онъ въ ея покой.

Сгубилъ король родную дочь,
Ее *любилъ* одну *лишь ночь*'... и т. д.

Краткость ‚Дневника Происшествій' и резонерствованіе вдобавокъ. И такую вещь авторъ думаетъ выдать за благоуханную легенду средневѣковья!

Недостатковъ въ книгѣ Сергѣя Кречетова сколько угодно, но справедливость требуетъ отмѣтить и достоинства. Прежде всего свободный и увѣренный стихъ, особенно въ анапестическихъ размѣрахъ. Затѣмъ звонкія, неожиданно-радующія риѳмы.

Вотъ строфа изъ стихотворенія ‚Летучій Голландецъ', какъ образчикъ положительной стороны стиховъ Сергѣя Кречетова:

‚Кто на морѣ рожденъ, кто любимецъ удачъ,—
Только глянутъ—и дрогнутъ они,
Коль зажгутся на высяхъ темнѣющихъ мачтъ
Надо мной голубые огни'.

Н. Гумилевъ.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Есть писатели-затворники. Они гордо, пусть даже просто самонадѣянно—что жъ изъ этого?—замкнулись въ своихъ кельяхъ, чтобы молиться своимъ иконамъ, а на жизнь смотрѣть лишь черезъ свои стекла. Они ничего не ищутъ сами, *эти одинокія души; они* только ждутъ, чтобы отразить пришедшее—и то не все, а лишь нѣкоторое, избранное, — въ своемъ самоцвѣтномъ *я*.

Есть писатели—фотографы-моменталисты. Эти ничего не отражаютъ. Ихъ credo—степень чувствительности объектива, а тамъ — не все ли равно кого и что, воспользовавшись минутнымъ солнцемъ, удалось имъ защелкнуть своимъ быстрымъ и неразборчивымъ кодакомъ: уличную-ли драку, отправленіе-ли войскъ на Дальній Востокъ, влюбленную-ли пару на скамейкѣ сквера, или, наконецъ, просто толстаго господина съ поднятой для шага ногой. Что же, и они имѣютъ свое мѣсто, а вещи ихъ могутъ быть иногда даже интересны, по крайней мѣрѣ для любителей фотографіи...

Я бы ушелъ слишкомъ далеко за межи своихъ замѣтокъ, если бы сталъ говорить о всѣхъ развѣвающихся флагахъ современныхъ беллетристическихъ группъ,—вѣдь почти всѣ они будутъ все-таки на одномъ изъ этихъ береговъ.

Но есть и особый родъ писателей: эти ужъ на какомъ-то островѣ, что-ли... Имъ некуда идти, но зато они должны волноваться, потому что когда-то давно, кто-то большой и строгій неосторожно сказалъ имъ, что писатель, да еще русскій, обязанъ волноваться и возмущаться. И вотъ, время отъ времени, кто-нибудь изъ нихъ сочтетъ своей обязанностью, среди прочаго, — по чеховскому выраженію — ,нарочно сочинить стихи про дурного городового'. Они давно отдѣлились, давно уже все рѣшили и давно уже все сказали. И все-таки, право, я люблю этихъ милыхъ, этихъ честныхъ и скучныхъ островитянъ,—и когда въ длинный октябрьскій вечеръ я разрѣзалъ ,Этюды' М. Арцыбашева, новую книгу его разсказовъ, мнѣ было весело предчувствовать, что сейчасъ пойдетъ ,вся волнуясь на ходу', молодая и красивая женщина, а потомъ—въ другомъ разсказѣ — ,бѣлое кружево капота' будетъ обнажать ея ,полные розовые локти'. Вѣдь это-же та самая, которую и раньше Арцыбашевъ столько разъ заставлялъ волноваться на ходу и обнажать полные розовые локти передъ демоническими взглядами царевококшайскаго сверхъ-человѣка и разныхъ другихъ знатоковъ... А когда я дошелъ до разсказа ,Мужикъ и баринъ', то уже заранѣе зналъ, что если мужикъ будетъ худой и ,похожій на комъ грязи', то, логически, баринъ долженъ быть толстый, ,въ чистой чесучовой парѣ' и непремѣнно съ дворянской фуражкой на головѣ... что мужикъ будетъ становиться на колѣни, а баринъ гордо пить чай, купаться и читать газету... что голоднаго мужика выгонятъ, а сытаго барина убьютъ... Развѣ все это не строго логично? Я навѣрное зналъ, что въ объятіяхъ кого-нибудь изъ героевъ ,Этюдовъ' будетъ трепетать чье-нибудь ,теплое тѣло'—и, дѣйствительно, оно затрепетало на стр. 157, въ объятіяхъ карательнаго драгунскаго офицера, а потомъ, уже въ другомъ разсказѣ, офицеръ, махая бѣлой перчаткой, будетъ сѣчь и казнить невинныхъ людей. ,Съ тѣхъ поръ, какъ у проститутки Сашки провалился носъ, и ея когда-то красивое и задорное лицо стало похоже на гнилой черепъ'—смакуетъ Арцыбашевъ (начало разсказа ,Счастье'), ...,что-то хрустнуло, какъ разрубаемое мясо, что-то противно хлюпнуло и брызнуло на стѣну' (,Мужикъ и баринъ')—сдавленно шепчетъ онъ, дѣлая страшные глаза... а мнѣ, право, не страшно, даже, пожалуй, хочется улыбнуться: кажется, я уже гдѣ-то читалъ такое начало, про Сашку, едва-ли не въ чьей-то пародіи. И не страшно мнѣ не потому, чтобы я былъ не чувствителенъ къ хаотическому кошмару современности, а потому, что здѣсь, у Арцыбашева всѣ эти насилія, убійства, разстрѣлы, надругательства надъ раздѣтыми на морозѣ проститутками — все это пріобрѣтаетъ видъ чего-то ненастоящаго, какого-то ,нарочно', и вмѣсто правдиваго ужаса жизни я отлично вижу просто ручного и безвреднаго арцыбашевскаго ,буку'. А вѣдь въ началѣ своего пути Арцыбашевъ написалъ ,Смерть Ланде', написалъ ,Ужасъ', отъ котораго дѣйствительно иногда становилось холодно...

Милые, честные, скучные островитяне... В. Муйжель. Его ,Земная' открываетъ собой беллетристическій отдѣлъ альманаха ,Смерть'. И опять мы читаемъ и про стараго больного мужика, и про старую измученную землю, и про то, какъ вѣрилъ старый и больной мужикъ въ старую и измученную землю. И можно съ полной увѣренностью сказать, что въ какой-бы альманахъ ни пришли муйжелевскіе герои, всюду они обречены вздыхать тѣми же скорбными вздохами и вѣрить въ измученную землю. Мужичья смерть... легко-ли?... а мужичья смерть у Толстого?

Разъ пришлось коснуться альманаха ,Смерть', то не лишнее будетъ сказать и о нѣкоторыхъ другихъ авторахъ его беллетристическаго отдѣла.

Беллетристика альманаха, несмотря на кажущуюся объединенность темой, вообще очень случайна, мѣстами безсильна, хотя и притязательна, мѣстами просто и откровенно скучна. Лучшая вещь—это ,Западня' Георгія Чулко-

ва, разсказъ о сходящемъ съ ума человѣкѣ, который въ свое время взялъ съ жены слово застрѣлить его въ ту минуту, когда болѣзнь станетъ несомнѣнной, и приготовившаго уже заранѣе записку самоубійцы. Здѣсь собственно нѣтъ грубаго факта смерти. Чуткій авторъ съ большимъ мастерствомъ оборвалъ нить разсказа въ самый моментъ поднятія рокового курка и не сказалъ намъ, будетъ ли поднятъ уроненный револьверъ,—но отъ этихъ сдержанныхъ и сильныхъ страницъ дѣйствительно вѣетъ неподдѣльной тоской смерти, тоской осужденности и отчаяніемъ обреченія.

Удался, мѣстами даже очень, Сергѣю Городецкому очеркъ ‚Спеціалисты', т.-е. могильщикъ и гробовщикъ, пьянствующіе на кладбищѣ, да еще запомнятся, пожалуй, нѣкоторыя отдѣльныя страницы В. Козлова (‚Лицо смерти'). Зато уже въ описаніи титаническихъ ‚Страданій' Н. Архипова, несмотря на то, что Смерть съ большой буквы склоняется во всѣхъ падежахъ, нѣтъ, кажется, ничего, кромѣ ходульнаго пафоса короткихъ строкъ, восклицательныхъ знаковъ и многоточій.

Остроумнѣе всѣхъ поступилъ, пожалуй, Вл. Ленскій (‚Марія'). Онъ, по крайней мѣрѣ, спокойно обезпечилъ себя интересной темой, взялъ ее почти цѣликомъ у Роденбаха (см. ‚Мертвый Брюгге') — человѣкъ, потерявшій горячо любимую жену, сближается съ внѣшне похожей на нее проституткой и въ угарѣ бредовыхъ иллюзій хочетъ вернуть утраченное. Вмѣстѣ съ темой Вл. Ленскій взялъ ужъ заодно и нѣкоторыя характерныя детали трактовки: напр., переодѣваніе новой женщины въ платье покойной...

Отъ смерти къ жизни. Евгеній Лундбергъ. Это имя еще не примелькалось намъ ни въ журналахъ, ни въ альманахахъ, но за то въ 09 г. Е. Л. выпустилъ въ свѣтъ цѣлыхъ двѣ книги: ‚Мои Скитанія' и ‚Разсказы'. Этотъ—любитъ жизнь, и ‚Скитанія'—очень характерная для него книга. ‚Мнѣ вздумалось пойти изъ Крыма домой, въ Петербургъ... ...И какъ хорошо было идти!' И вотъ, въ пыльныхъ деревняхъ, подъ старыми березами Екатерининскихъ шляховъ, на сѣнѣ случайныхъ ночлеговъ—онъ жадно и торопливо заноситъ въ записную книжку встрѣчи и пѣсни своихъ капризныхъ скитаній. У него нѣтъ, да и не можетъ быть, съ собой плана. Петербургъ? Да, Петербургъ. Но вѣдь онъ еще далеко, а пока—широкое и горячее, звенящее ласточками небо и прелесть невѣдомыхъ дорогъ... И дѣйствительно, въ ‚Моихъ скитаніяхъ' есть немало милыхъ и поэтическихъ страницъ. Но вѣдь все-таки это записная книжка, и только записная книжка, и зарисовывалось въ ней только то, что могъ умѣстить на ея маленькихъ листкахъ маленькій дорожный карандашъ, а когда Лундбергъ съ этой-же книжечкой и этимъ-же карандашемъ подошелъ къ разсказамъ, то оказалось, что этого мало, что ему или нечего сказать, или хочется сказать больше, чѣмъ онъ можетъ. Однѣ ‚Старухи' останавливаютъ вниманіе въ книгѣ его разсказовъ.

Въ октябрьскомъ ‚Нов. Ж. для всѣхъ' гр. Алекс. Н. Толстой выступилъ съ довольно большимъ разсказомъ ‚Архипъ'; разсказъ интересно задуманъ и своезвученъ. У графа А. Н. Толстого есть и свои слова и свои краски. Въ разсказѣ чувствуются эти ‚степныя дали, неѣзженныя дороги и забытые курганы', въ тишинѣ которыхъ разыгрывается темная драма трехъ сплетенныхъ жизнью людей—конокрада, его отца-кучера и помѣщика.

Къ минусамъ разсказа должна быть отнесена его неровность: въ иныхъ мѣстахъ авторъ безпричинно ускоряетъ шаги, и тогда языкъ его дѣлается отрывочнымъ и не рельефнымъ — такъ смята, напримѣръ, заключительная сцена убійства—хотя въ общемъ ‚Архипъ' все-таки нѣсколько растянутъ.

Увы, краткость—удѣлъ немногихъ...

Валентинъ Кривичъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА

Вѣрный культу Баха, А. И. Зилоти освятилъ начало года именемъ великаго Себастьяна. Его F-dur'ный концертъ для фортепіано и оркестра, въ первой и заключительной частяхъ, опять принесъ знакомую радость Баховскаго зодческаго искусства. Изъ зыбкихъ звуковъ вырастаютъ въ прочномъ сцѣпленіи частей и частицъ архитектурныя громады, съ терпѣніемъ миніатюриста изукрашенныя орнаментами тончайшей рѣзной работы. Спокойная гармонія линій, непоколебимое равновѣсіе формъ. Прочно и серьезно, какъ старинная бронза. А въ серединномъ andante—снова созерцательный покой, въ который любилъ погружаться этотъ зодчій въ блаженствѣ завершеннаго творчества.

Рядомъ съ этимъ монументальнымъ, внѣ времени стоящимъ искусствомъ старика Себастьяна его сынъ Филиппъ-Эмануилъ, конечно, мельчаетъ и кажется уже прикоснувшимся къ тщетѣ мятущейся жизни. Таковы оба мастерски построенныя allegro его D-dur'наго концерта для оркестра. Но не только мастеромъ, а и великимъ поэтомъ показалъ себя Филиппъ Бахъ въ adagio того же концерта. До такихъ мистическихъ экстазовъ, до такихъ провидѣній изначальной тайны и самъ Себастьянъ подымался лишь въ единичныхъ своихъ созданіяхъ. Полноводный потокъ лиризма, глубокая и прозрачная, какъ лазурь, красота этой вещи изумительны.

И совсѣмъ ужъ исчезаютъ слѣды монументальности у Моцарта въ его недавно отысканномъ 7-мъ скрипичномъ концертѣ. Очаровательное рококо, все изъ хрупкихъ стильныхъ линій. Увы, онѣ оказались изломанными въ рукахъ румынскаго скрипача Жоржа Энеско. Виртуозъ онъ, правда, незаурядный: кристальный звукъ, теплый тонъ, чеканная техника. Но художникъ—безъ чувства мѣры и съ мало воспитаннымъ, ‚румынскимъ‘ (помните Савву Падуріано?) вкусомъ. Еще ярче брызнула румынская кровь Энеско изъ двухъ его румынскихъ рапсодій для оркестра. Плоскость и грубость этой, все же не лишенной таланта, музыки особенно оттѣнялась сосѣдствомъ Гильома Лекё и Роже-Дюкасса.

Если Энеско—сырая природа, то здѣсь—утомленность поздней культуры, жадно ищущей сосцовъ матери-природы, чтобы освѣжить свои усталыя, на искусственныхъ возбужденіяхъ вскормленныя силы. Одинъ—Лекё—бельгіецъ, франкистъ и лирикъ. Въ своемъ Adagio для струннаго оркестра онъ на 21 году вскорѣ затѣмъ пресѣкшейся жизни живетъ лишь ‚блѣдными цвѣтами воспоминаній‘, очень искренно и съ отчетливо слышной личной ноткой перепѣвая щемящую тоску хроматизмовъ послѣдняго акта ‚Тристана‘. Талантливо,—говорите вы,—такъ молодо, и, Боже,—уже ни единаго зеленаго ростка въ опустошенной душѣ! Другой—французскій модернистъ, совсѣмъ еще молодой (не смѣшивать его съ Полемъ Дюкасомъ). Въ противоположность Лекё, трудно подслушать у него отзвуки личныхъ переживаній. Острый и отчетливый умъ и огромное самообладаніе: такъ можно бы резюмировать характерныя черты Роже-Дюкасса въ его симфоническихъ ‚Variations plaisantes sur un théme grave‘. Умѣнье остановиться тамъ, гдѣ мысль кончена, способность отыскать для своей мысли точно соотвѣтствующую ей форму: это, конечно, печать подлиннаго художника. По таланту—это не Дебюсси, какъ ни замкнулся послѣдній въ своемъ исключительномъ кругу, и еще менѣе Равель, со всѣми соблазнами его дерзновеній и безумныхъ красочныхъ фантасмагорій. Если тѣ—цѣлые міры (о границахъ ихъ говорить сейчасъ не будемъ), то Роже-Дюкассъ только характеръ.

Второй концертъ А. Зилоти, съ русской программой, далъ мало свѣжихъ впечатлѣній. Свѣжесть вѣдь никакъ не относится къ числу достоинствъ, рѣдко исполняемыхъ, фортепіаннаго концерта С. М. Ляпунова и ‚Восточной рапсодіи‘ А. К. Глазунова. Концертъ С. Ляпунова, какъ и весь Ляпуновъ, — это такъ называемая

хорошая музыка. Серьезные замыслы, благородный въ предѣлахъ академичности вкусъ, основательная техника, а въ фортепіанныхъ вещахъ еще и превосходное пониманіе инструмента, но при этомъ—не много личности, еще меньше поэзіи и совсѣмъ мало дерзанія.

Есть также что-то мертвенное, удушливое и въ ,Восточной рапсодіи' А. Глазунова. Въ этой громоздкости сложенія, напряженномъ восточномъ колоритѣ, въ густыхъ, какъ смола, красках огромнаго оркестра чувствуется угарная тяжесть фантазіи, несоразмѣрность создаваемыхъ ею образовъ. И что за наивная ,литературная' программа!

Въ противоположность безпокойству программъ А. Зилоти, Имп. Рус. Муз. Общество въ своихъ концертахъ блюдетъ устои. Интересъ новизны здѣсь въ нынѣшнемъ году перенесенъ на образованный Обществомъ собственный симфоническій оркестръ и его дирижера С. А. Кусевицкаго. Далеко еще не равняясь съ оркестромъ Императорской оперы по законченности ансамбля, ровности звука, виртуозной силѣ отдѣльныхъ группъ и художественной зрѣлости, новый оркестръ, тѣмъ не менѣе, производитъ благопріятное впечатлѣніе своимъ молодымъ задоромъ, старательностью и дисциплиной. Въ смыслѣ же техническихъ задатковъ это благодарный матеріалъ, изъ котораго при хорошей школѣ можетъ быстро выработаться дѣйствительно художественный симфоническій оркестръ, давно необходимый нашей столицѣ. Находится онъ, во всякомъ случаѣ, въ опытныхъ рукахъ Н. С. Кленовскаго, ведущаго большинство утренниковъ И. Р. М. О. Въ двухъ же вечернихъ симфоническихъ собраніяхъ выступилъ въ качествѣ дирижера С. А. Кусевицкій. Даровитость его безспорна. Виртуозъ по натурѣ, онъ и за дирижерскимъ пультомъ, какъ и за своимъ контрабасомъ, тотъ же нервный, полный увлеченія артистъ. Въ темпераментѣ его не столько глубины и интенсивности, сколько стремительной непосредственности. Взмахъ С. Кусевицкаго — острый и опредѣленный, точно дирижеръ имѣетъ за собой уже годы опыта. Указанія—пластичны и только иногда, быть можетъ, страдаютъ нѣкоторымъ излишествомъ движеній. Въ распоряженіи массами С. Кусевицкій проявилъ и рѣшительность и авторитетность, а въ проведеніи своихъ намѣреній—полное самообладаніе. Какъ художественная личность, Кусевицкій-дирижеръ еще не вполнѣ опредѣлился. Повидимому, искренняя экспансивность преобладаетъ въ немъ надъ стильностью, лирически-страстные моменты—надъ драматизмомъ и проникновенностью. Чайковскій ближе его натурѣ, чѣмъ Бетховенъ, и порывистый Веберъ увлекаетъ его сильнѣе, чѣмъ пластичный Глинка. Въ большихъ симфоническихъ формахъ дирижеру недостаетъ пока выдержанности замысла. Отдѣльные моменты бываютъ задуманы въ нихъ прекрасно, иногда подъ явственнымъ вліяніемъ великихъ исполнительскихъ образцовъ, но изъ отдѣльныхъ интересныхъ главъ не всегда получается цѣльная поэма...

Выдержанность замысла—какъ разъ сильнѣйшая сторона солиста перваго концерта И. Р. М. О., піаниста Леопольда Годовскаго. Блестящая и тонкая виртуозность его восхитительна. Музыкальность его не оскорбитъ самаго воспитаннаго вкуса. Но трепетной радостью художественныхъ переживаній искусство Годовскаго души вашей на наполнитъ. Оно не отъ живого творчества. Ждешь озареній и находишь лишь непогрѣшимый механизмъ, руководимый дьявольски изощреннымъ знаніемъ. Удовольствіе первыхъ мгновеній начинаетъ какъ-то быстро вянуть. Ждешь наступленія, наконецъ, единственно нужнаго момента—выявленія личности во всей полнотѣ ея эмоціонной жизни. Увы, моментъ такъ и не настаетъ, и впадаешь въ тоску по исчезнувшемъ человѣкѣ...

Зато какая услада — сдѣланныя Годовскимъ обработки пьесъ Рамо, Люлли, Корелли, Лейли. Въ смыслѣ трактовки фортепіано—это шедевры, созданные рукою искушеннаго мастера, для котораго нѣтъ тайнъ въ самыхъ тонкихъ изги-

бахъ фортепіанной звучности. Пусть контрапунктическіе подголоски, которыми уснастилъ Годовскій свои переложенія, становятся у него изъ пріема манерой, пусть они нарушаютъ стиль милыхъ стариковъ своимъ хроматизмомъ, но эта красота звука, эта красота формы—онѣ ужь не отъ механизма, а отъ Духа Святого...

А. О.

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИ ,ТРИСТАНА‘

Генеральную репетицію возобновленнаго ,Тристана‘, между прочими приглашенными лицами, посѣтилъ и ветеранъ музыкальной критики, Цезарь Кюи. Крупное ,боевое‘ значеніе, которое еще четверть вѣка назадъ имѣли милитантствующіе фельетоны музыканта-фортификатора, въ настоящее время трудно учесть; но вліяніе ихъ на подроставшее тогда музыкальное поколѣніе было громадно.

Перечитываемыя теперь разсужденія г. Кюи, въ особенности о классикахъ музыкальнаго творчества, представлявшіяся нѣкогда столь смѣлыми, дерзновенными и высказывавшіяся къ тому-же въ формѣ почти безапелляціонной, покажутся утратившими не только всю свою непогрѣшимость, но и главнѣйшую опору своей убѣдительности—обаяніе прогрессивности.

Время быстро унеслось впередъ, музыкальное пониманіе расширило свою область новыми захватами въ сферѣ идей и техники, а нашъ проповѣдникъ ,здраваго смысла въ звукахъ‘ остался на томъ же старомъ мѣстѣ, гдѣ его, увѣнчаннаго лаврами дешевыхъ побѣдъ надъ Сѣровымъ и Рубинштейномъ, покинули его послѣдователи и единомышленники. Боевая репутація стратига—критика, сильно помятая въ неудачныхъ схваткахъ съ Чайковскимъ, вскорѣ потерпѣла окончательный и непоправимый уронъ въ неравной борьбѣ съ побѣдоноснымъ байрейтцемъ.

Слава Цезаря Кюи, какъ критика, удивительно скоро померкла, и если бы не появлявшіеся отъ поры до времени новые, но столь же отсталые, какъ его критика, опусы Кюи-композитора, то и самое имя отважнаго піонера кучкизма едва-ли было бы извѣстно нынѣшнему, равнодушному къ подвигамъ предковъ, поколѣнію молодыхъ музыкантовъ.

Итакъ, Ц. А. былъ на генеральной репетиціи ,Тристана‘ и не только отсидѣлъ два цѣлыхъ акта въ партерѣ, но и подѣлился кое съ кѣмъ своими впечатлѣніями и взглядами на Вагнера вообще и на ,Тристана‘ въ частности, блестяще доказавъ при этомъ, что за всѣ долгіе годы онъ ничему не научился и, что горше еще, ничего не позабылъ. Ахъ, сколь было-бы лучше, если бы почтенный отставной генералъ отъ музыкальной критики отправился домой, унеся съ собою въ строгомъ молчаніи свой гнѣвъ на торжествующаго побѣдителя. Si tacuisses!..

Но Ц. А. заговорилъ, и вотъ какъ излагаетъ его рѣчи хроникеръ ,Биржевыхъ Вѣдомостей‘: ,Двадцать лѣтъ не слушалъ этихъ потугъ на музыку... Посмотрю, не ошибался-ли я прежде, называя произведенія Вагнера—никуда не годной галиматьей... Все дозволено байрейтскому идолу... Часъ съ четвертью топчется на одномъ мѣстѣ, переливаетъ изъ пустого въ порожнее, а вы слушаете, точно какое откровеніе... Если бы на афишѣ стояло мое имя или кого нибудь изъ васъ, черезъ 40 минутъ послѣ начала всѣ стали бы кричать: ,довольно, прекратите эту мистификацію!‘... Люди, желающіе испортить себѣ нервы, могутъ и не безпокоиться поѣздкой въ театръ на ,Тристана‘. Такой же точно получите результатъ, если станете четыре часа подрядъ открывать и закрывать скрипучую дверь‘... Ну какъ не умилиться предъ постоянствомъ такой тугости воспріятія, когда нашъ критикъ чистосердечно вспоминаетъ: ,Прослушавъ тридцать лѣтъ назадъ въ Байрейтѣ первое представленіе ,Кольца Нибелунговъ‘, я не удержался, чтобы не сказать по окончаніи цикла:—Геніальная скука!‘.

Рядомъ съ уничтожающимъ Вагнера и все его творчество приговоромъ строгаго критика далеко отошедшаго времени позволю себѣ привести отзывъ о той же музыкальной драмѣ одного изъ современныхъ почитателей Вагнера.

Это—нѣкій г. В. Коломійцовъ, пишущій музыкальныя рецензіи въ газетѣ ‚Новая Русь‘ и, поэтому, имѣющій всѣ основанія считать себя истиннымъ представителемъ художественныхъ взглядовъ и вкусовъ, высказываемыхъ въ гостиныхъ средней руки. Господинъ этотъ знакомитъ своихъ читателей съ поэтическими красотами текста ‚Тристана и Изольды‘ въ собственномъ переводѣ (г. К.—авторъ посредственныхъ переводовъ нѣкоторыхъ оперныхъ либретто—между прочимъ и Вагнера), при чемъ, конечно, не упускаетъ случая обнаружить всю полноту своего журфикснаго пониманія тристановской идеологіи. Правда, пониманіе это не идетъ дальше восторженныхъ экскламацій вродѣ: ‚Какая нѣжность!‘, ‚Какая сила!‘ и пухлыхъ фразъ о ‚любовномъ упоеніи‘ и ‚страстномъ томленіи‘, съ придачей Изольдѣ оригинальнаго образа ‚царственной красавицы‘... Но много-ли требуется отъ вульгаризатора, хотя бы и вагнеровскихъ текстовъ?—Поэтому г. К. продолжаетъ: ‚Исключительныя красоты вагнеровской поэзіи—его замысловъ и текстовъ—не могутъ, мнѣ кажется, не восхищать всякаго, кто способенъ хотя немного подняться отъ тривіальной обыденщины въ болѣе высокія сферы искусства. Недаромъ, между прочимъ, драмы Вагнера вдохновляютъ многихъ живописцевъ (изъ новѣйшихъ, напр., Балестріери), чего никакъ нельзя сказать ни про какія другія ‚оперы Признавая, впрочемъ, что драмы Вагнера ‚расчитаны на содѣйствіе музыки‘, такъ какъ иначе ея ‚Вагнеръ, конечно, и не написалъ бы вовсе‘, рецензентъ находитъ, что ‚Тристанъ‘ въ простомъ чтеніи способенъ производить захватывающее впечатлѣніе‘ (автору перевода либретто въ этомъ ‚неоднократно приходилось убѣждаться лично, читая ‚Тристана‘ въ разныхъ (?) литературно-артистическихъ (?) кружкахъ‘), чего, по мнѣнію г. Коломійцова, никакъ нельзя сказать про гетевскаго ‚Фауста‘, который ‚явно тяготѣетъ къ музыкѣ и безъ нея немыслимъ на сценѣ‘. Еще-бы, безъ аріи Зибеля и air des bijoux!

Судите теперь, который изъ приведенныхъ двухъ противоположныхъ отзывовъ о творчествѣ Вагнера болѣе пристоенъ и менѣе унижаетъ память великаго композитора,—безобидная-ли старческая воркотня непримиримаго врага вагнеровскаго ‚новаторства‘, или мѣщанское восхищеніе ‚салоннаго‘ вагнеріанца нашихъ дней.

А. Н.

ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

Когда бываешь за кулисами большого, настоящаго театра; когда видишь всѣ эти гигантскіе блоки, по одному движенію которыхъ пышныя залы смѣняются непроходимыми лѣсами; когда становится ясной единая воля, по которой ни одинъ король, ни одна пастушка, ни одинъ самый первый отъ фонтана воинъ не пропуститъ ни секунды, чтобы выступить во-время на сцену, во-время обнять предназначенную ему любовницу, во-время погибнуть,—тогда невольно поражаешься сложностью этого удивительнаго механизма, мудрыми и строгими, безконечной древностью учрежденными законами этого своеобразнаго и, право, наилучшаго изъ существующихъ государства.

Различны эти государства по направленіямъ своихъ политикъ: то это просвѣщенная и благая тираннія Московскаго Художественнаго; то это спокойная, медлительная, подъ лѣнивой рукой которой все идетъ само собой по преданіямъ старины, отъ святыхъ книгъ, бюрократія Императорскихъ театровъ; то Версаль (нѣсколько дурного вкуса) Малаго; но вездѣ стройность огромнаго правового учрежденія, заставляющаго сотни различныхъ по ремеслу, положенію, таланту гражданъ своихъ служить

единой цѣли. Одно ремесло, и, казалось бы, самое главное, забыто въ театральномъ государствѣ—ремесло поэта.

Впрочемъ, поэты вообще отбились отъ рукъ, или, вѣрнѣе, ихъ отбили, откололи отъ общаго строя жизни, перестали смотрѣть на нихъ какъ на необходимый и уважаемый, наравнѣ съ другими честными мастерствами, цехъ.

Вѣнценосцы больше не покровительствуютъ достойно и просвѣщенно музамъ. Поэты не подносятъ больше въ великоторжественные дни оды въ голубыхъ ленточкахъ или не поднимаютъ нѣсколькими строчками цѣлый городъ на баррикады.

Въ театрѣ поэты тоже какъ-то случайно. Напишетъ поэтъ пьесу, придется она по вкусу одному театру — поставитъ, другому — другой поставитъ, а то лежитъ годами въ прахѣ.

Легендарными кажутся тѣ времена, когда Шекспиръ и Мольеръ писали для своего театра, для своихъ актеровъ, для своей публики. И вотъ безъ опредѣленнаго и настойчиваго заказчика поэтъ лѣнится или сбивается съ тона. Театръ остается безъ репертуара; идутъ длинные безполезные въ своей отвлеченности споры за власть между литературой и театромъ, тогда какъ единственная и самая простая задача— сдѣлать поэта такимъ же близкимъ, такимъ же равнымъ, такимъ же подчиненнымъ общимъ же законамъ, какъ плотникъ, актеръ, кассиръ, художникъ, парикмахеръ и другіе граждане великаго государства.

Уже и теперь почти всякій театръ смутно чувствуетъ необходимость для себя литературы. Нужны не только пьесы, но и поэты, какъ теоретики, какъ пророки, какъ сочувствующіе. Правда, поэтовъ еще не пускаютъ за кулисы, не позволяютъ имъ здѣсь же соединить свой трудъ съ трудами актера, режиссера, художника. Но театры уже заводятъ спеціально свои журналы, гдѣ поэты могутъ разсуждать, вспоминать старое, поучать изъ далекихъеще отъ сценъ своихъ кабинетовъ.

Пока я знаю два такихъ журнала при театрахъ: ‚Ежегодникъ Императорскихъ театровъ‘ (выходящій восемь разъ въ годъ) и ‚Журналъ театра литературно-художественнаго общества‘.

‚Ежегодникъ‘ соединяетъ очарованіе и солидность спеціальныхъ изданій для немногихъ съ отличнымъ вкусомъ, достаточной свѣжестью и готовностью принять истинную новизну. И, право, рисунки и заставки Добужинскаго, обложка Бакста очень идутъ къ воспоминаніямъ Васильевой, къ страницамъ о Ѳедорѣ Кони и другимъ архивнымъ прелестямъ. Самое положеніе ‚Ежегодника‘ при такихъ театрахъ, какъ Александринскій и Маріинскій, заставляетъ его держаться съ особымъ достоинствомъ, и новая редакція (редакторъ—баронъ Н. В. Дризенъ) прекрасно сумѣла опредѣлить границы, чтобы не сдѣлать журналъ узко-историческимъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, не спуститься до слишкомъ опасной злободневности (вродѣ той, до которой спускается Александринскій театръ, ставя пьесы Зубова и Ходотова). Изъ журналовъ, посвященныхъ театру, это рѣшительно самый культурный и интересный, и книжки его принадлежатъ къ немногимъ, которыя стоитъ сохранять и перечитывать.

Журналъ Малаго театра вышелъ изъ афишъ и еще недалеко ушелъ отъ нихъ. Для проглядыванія его во время антрактовъ онъ составляется достаточно бойко и не слишкомъ не литературно. Въ немъ печатаются М. Волошинъ, Н. Гумилевъ, М. Кузминъ, В. Мейерхольдъ, А. Ремизовъ, В. Розановъ, хотя рядомъ съ ними и стихи А. Будищева, Сладкопѣвцева, Зубова или жизнеописаніе такихъ домашнихъ знаменитостей, какъ г. Добровольскій.

Существуетъ либеральная традиція ругать казенные театры, изобличая ихъ въ мертвенной косности: но, помимо того лирическаго уваженія къ дѣйствительно большимъ и имѣющимъ за собой огромное очарованіе великихъ традицій театровъ, о которомъ я говорилъ прошлый разъ, въ нынѣшнемъ вяломъ и скучномъ сезонѣ Александринскій и Маріинскій театры являются

просто-напросто самыми интересными и живыми. Пріятное и достойное зрѣлище являлъ ‚Венеціанскій купецъ‘, поставленный на Александринскомъ театрѣ. Правда, тонъ всей постановки взятъ г. Дарскимъ, режиссеромъ и исполнителемъ главной роли, нѣсколько умѣренно-вялый. Молодые люди, бродя по садамъ Бальмонта и закоулкамъ Венеціи, боялись быть слишкомъ откровенно-веселыми или преувеличенно-томными въ этой весело-трагической и томно-насмѣшливой комедіи. Всѣ краски были слишкомъ корректно-блѣдны, будто на стертомъ гобеленѣ, тогда какъ для Шекспира нужно было бы побольше смѣха, прыжковъ, рѣзвой шалости, страстной полнокровности. Мейерхольдъ въ крошечной эпизодической роли принца Аррагонскаго именно внесъ этотъ элементъ гротеска, умнаго и смѣлаго шаржа и, выдѣлившись изъ всѣхъ исполнителей, далъ тонъ, въ которомъ должна была бы быть разыграна вся пьеса. Но все же и сдержанная игра Дарскаго, и мило придуманный карнавалъ передъ домомъ Шейлока, и молодые голоса Всеволодскаго и Прохоровой (Лоренцо и Джессика) въ нѣжномъ дуэтѣ послѣдняго дѣйствія сдѣлали постановку даже въ такомъ видѣ, какъ она есть, нескучной и не шокирующей, что по нашимъ временамъ уже довольно много.

Маріинскій театръ, какъ бы проснувшись отъ летаргіи, вспомнилъ о своемъ назначеніи быть образцовой оперой и съ энергіей только что выздоровѣвшаго принялся за новыя постановки. Еще не забытъ удивительный ‚Игорь‘ и уже данъ ‚Тристанъ‘. Въ ‚Тристанѣ и Изольдѣ‘ дебютировалъ новый режиссеръ Маріинскаго театра, Вс. Э. Мейерхольдъ.

Вѣроятно, петербургская осенняя слякоть располагаетъ къ брюзжанью. Только этимъ можно объяснить, что новая постановка вызвала воркотню и даже злобность. Я не ‚вагнеристъ‘, но все, что сдѣлалъ Мейерхольдъ, какъ зрѣлище, мнѣ, зрителю, было очень пріятно. Самый принципъ нѣкоторой ненадежности прекрасно и со вкусомъ поставленныхъ живыхъ картинъ мнѣ кажется вовсе не неправильнымъ. Сцена, когда, выпивъ любовный напитокъ, сами того еще не знающіе любовники застыли, съ помутившимися отъ внезапнаго безумія глазами, и потомъ какой-то чужой роковой силой были брошены въ объятія другъ другу, незабываемо-великолѣпна. Дуэтъ второго дѣйствія, весь исполненный такой страстной, почти нечеловѣческой, уже предчувствующей смерть, истомы, самъ по по себѣ подсказываетъ неподвижность, и прекрасны, величественны, нѣжны были позы Тристана на камнѣ и склонившейся у ногъ его Изольды. А тамъ, гдѣ нужны были быстрыя движенія, Мейерхольдъ далъ ихъ; вся пламенность встрѣчи была въ этомъ одномъ жестѣ, жестѣ, которымъ Тристанъ окуталъ своимъ плащемъ Изольду, когда роковой пурпуръ его одеждъ смѣшался съ болѣе нѣжнымъ, но однотоннымъ ея платьемъ; быстрая же сцена послѣдняго акта, когда вѣрный Курвеналъ одинъ защищаетъ мостъ отъ отряда короля, была поставлена съ такимъ подлиннымъ пыломъ, что Смирновъ на генеральной репетиціи былъ уведенъ со сцены съ небутафорской раной на лбу. Хоръ не болтался безъ толку, какъ въ Вампукѣ, и тамъ, гдѣ долженъ былъ служить лишь фономъ трагедіи, оставался въ торжественной неподвижности мудрымъ и вѣщимъ созерцателемъ событій, безстрастнымъ и къ любви и къ смерти; тамъ же, гдѣ движеніе подсказывается самимъ ритмомъ, Мейерхольдъ придумалъ много интересныхъ деталей:—такъ, работа съ канатомъ, лазанье по веревочной лѣстницѣ и др. Самое подчиненіе оперной постановки кромѣ дирижера еще и драматическому режиссеру придало оперѣ новую стройность и строгость всего плана исполненія.

Французскіе буржуа, разсчетливые и при всей своей культурности удивительно простые, за свои 20 сантимовъ полъ вечера поплачутъ надъ ужасами и другую половину посмѣются. ‚Литейный театръ сильныхъ ощущеній‘ (Grand Gui-

gnol') привился у насъ до нѣкоторой степени. Но все же онъ не достигъ гладкости и совершенства своихъ парижскихъ оригиналовъ. Все же интересъ къ нему можетъ быть только какъ къ забавному курьезу. И это утѣшительно. Въ смыслѣ курьезности ,ужасная' пьеса ,Звѣрь проснулся' довольно занятна, и на секунду пьяный идіотъ, убивающій дядю и брата, можетъ рѣзнуть нервы, какъ скрипъ по стеклу. Напрасны и непріятны пьесы съ направленіемъ и обличеніемъ вродѣ ,Послѣдній крикъ', гдѣ отравляется проститутка, произнося передъ этимъ рядъ пошлостей. Хорошо, если русская публика еще не дошла до отупѣнія и безвкусія парижанъ, чтобы плакать надъ такими ,трогательностями' въ ,Grand Guignol'ѣ. Шаржи на современныя событія смѣшны и не слишкомъ вульгарны. Мило и весело танцуетъ Арабельская.

Въ Маломъ театрѣ играетъ возвратившійся послѣ долгаго отсутствія Орленевъ. Я видѣлъ его въ ,Ѳеодорѣ Іоанновичѣ'. Къ какимъ то милымъ далекимъ временамъ вернули и Орленевъ, уже постарѣвшій, отяжелѣвшій, но все еще обаятельный и нервный, и сама эта трагедія Толстого. Къ тѣмъ временамъ, когда, гимназистами, по занесеннымъ сугробами провинціальнымъ переулкамъ смотрѣть гремѣвшаго по всей Россіи гастролера крались мы на галерку отъ зоркихъ очей инспектора и потомъ мечтали о смутѣ, московскихъ колоколахъ, о несчастномъ царѣ, о загадочномъ и великомъ убійцѣ Годуновѣ и сами съ трепетомъ разыгрывали передъ домашней публикой эти изъ дѣтской хрестоматіи сцены. Если не волненіе настоящаго, то воспоминаніе прошлаго волненія заставляетъ и теперь слѣдить за уже давно знакомыми жестами, слушать слова, извѣстныя давно наизусть, въ знакомыхъ интонаціяхъ, съ нѣжной благодарностью.

,Человѣкъ' Бера, послѣдняя новинка Малаго театра, достойная балагановъ, что еще недавно воздвигались каждый годъ на Марсовомъ полѣ, обсужденію не подлежитъ.

Сергѣй Ауслендеръ.

О ПОСТАНОВКѢ ,АНФИСЫ'

Глубоко увѣренъ,—если-бъ постановку ,Анфисы' Л. Андреева поручили какому-нибудь заурядному провинціальному режиссеру, участь пьесы, быть можетъ, не была-бы столь плачевной. Прежде всего, такой режиссеръ, вѣрный себѣ, обрамилъ-бы дѣйствіе тѣми шаблонными декораціями, которыя публика давно ужъ привыкла считать ,ненастоящимъ', а чѣмъ-то вродѣ суконъ стариннаго испанскаго театра, и вышло-бъ то, что требуется: ,условная' пьеса была-бъ представлена въ условныхъ декораціяхъ. Затѣмъ играли-бы навѣрное просто, отъ души, безъ режиссерскихъ кунстштюковъ, подчеркиваній, и второстепенное не вылѣзало бы на первый планъ, и не томили-бы паузы изъ ,жизни', которыя своей правдивостью противорѣчатъ лжи театра, вызывая въ насъ вопросъ ,а гдѣ четвертая стѣна?'. Конечно, яркаго успѣха и при такой ,провинціальной' постановкѣ пьеса не имѣла-бы. Но что получилось теперь?

,Анфиса' — недоносокъ; чтобъ выходить ее на сценѣ до нужной силы, крѣпости, чтобы развить ея жизнеспособность, необходимы особо-бережное обращеніе, проникновенная внимательность, чуткость и нѣжныя-нѣжныя руки.

,Анфису' ставилъ Санинъ.

Я не могу не уважать его, какъ мастера ,массовыхъ движеній', хотя и не вполнѣ согласенъ съ его трактовкою толпы на сценѣ, предпочитая расчлененіе массы по группамъ индивидуальной дифференціаціи. Я высоко цѣню и трудолюбіе Санина. Онъ въ правѣ имъ гордиться, называя себя ,битюгомъ'. Дѣйствительно, кто знаетъ Санина, не можетъ не дивиться его способности безъ устали работать. И правда какъ битюгъ!—Актеры послѣ репетицій съ нимъ шатаются, какъ пьяные; съ послѣднимъ изъ статистовъ онъ проходитъ роль отдѣльно, нерѣдко до изнеможенія, до хрипоты; ему все мало репетицій, на него не угодишь. Казалось-бы, что при такой чудовищной работѣ и съ этой труппой, чуть не сплошь составленной изъ его вы-

школенныхъ и талантливыхъ учениковъ, режиссеръ Санинъ властенъ являть чудо постановки. Увы!—сбывается подчасъ пословица: ‚гора родила мышь‘.

Санинъ—битюгъ. Это такъ вѣрно. Поэтому, гдѣ нужно показать жизнь улицы, гдѣ нуженъ грохотъ, топотъ, шумъ, гдѣ нужна грубость площадныхъ движенiй, разнузданныхъ инстинктовъ, животной страсти,—тамъ Санинъ подлинно хорошъ. Битюгъ здѣсь въ своей сферѣ. Но тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о стильности, о выявленiи нѣжнѣйшихъ чувствъ, тончайшей психологiи, о музыкѣ, о томъ, что называется словесною инструментовкой, о живописной иллюстрацiи душевныхъ настроенiй и о гармонiи сценическаго представленiя, — битюгъ безсиленъ: не его стихiя.

Testimonium paupertatis—вотъ чѣмъ въ ‚Анфисѣ‘ поразилъ режиссеръ Санинъ. Достаточно сказать—послѣ премьеры онъ долженъ былъ покорно подчиниться крикливымъ указанiямъ газетныхъ рецензентовъ и на спѣхъ исправлять погрѣшности: снять адвокатскiй знакъ съ героя, такъ искажающiй его образъ, выкинуть вводную сцену 4-го акта, какъ совершенно неудавшуюся, стушевать рѣзкости 3-го акта, придать внятность бою часовъ и пр.

Но гдѣ же были глаза Санина и слухъ его и вкусъ, когда онъ репетировалъ ‚Анфису‘! Вѣдь послѣ этой постановки ему серьезно нуженъ менторъ, хотя-бъ въ лицѣ посредственнаго рецензента.

Къ несчастью, декорацiи остались тѣ-же, что и на премьерѣ: какая-то невиданной архитектуры спальня съ деревянными подпорками и незамазанными кирпичами,—трактирный залъ въ домѣ героя ницшеанской складки и черный кабинетъ чтобы пугать дѣтей...

Санинъ не вѣритъ, что человѣкъ кладетъ печать на обстановку, въ которой живетъ,—другого объясненiя не найти для этихъ декорацiй.

Подобно обстановкѣ, и планъ игры былъ не найденъ, не разсчитанъ. Ни красоты, ни правды. Прибавьте къ этому попранiе закона театральной оптики: на каждомъ шагу въ ensemble'ѣ игнорировался сценическiй фокусъ ради режиссерскихъ фокусовъ, и невозможно было услѣдить главнѣйшее за развлекающимъ, разсѣивающимъ второстепеннымъ. Иногда это второстепенное (какъ, напр., въ финальной сценѣ III-го акта) заступало мѣсто главнаго, комическое вплеталось въ трагическое съ нарушенiемъ равновѣсiя; шаржъ въ результатѣ вызывалъ единодушный хохотъ публики, и вслѣдъ за нимъ слова сильнѣйшей драматической экспрессiи не принимались ужъ въ серьезъ.

Перечислять всѣ явныя ошибки режиссуры я не стану;—то главное, что я отмѣтилъ, мнѣ кажется, даетъ уже достаточное понятiе объ этой ‚постановкѣ‘. Спектакль ‚Анфисы‘ доказалъ еще разъ, что Санинъ или старъ для новой драмы, или черезчуръ молодъ...

Къ тому-же это новое произведенiе Л. Андреева построено съ извѣстнымъ рискомъ и частью недостроено.—Режиссеръ Санинъ прикоснулся къ нему слишкомъ неумѣло; строенiе рухнуло, и первой жертвой палъ виновникъ катастрофы.

Н. Евреиновъ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШIЯ ВЪ РЕДАКЦIЮ

Анатолiй Бурнакинъ.—Трагическiя антитезы. ‚Сфинксъ‘. М. 1910. Ц. 1 р.

А. Ф. Мантель.—Сказки юности, разсказы. Спб. 1909. Ц. 50 к.

Антологiя современной поэзiи.—Чтецъ-декламаторъ, т. IV. Кiевъ 1909. Ц. 1 р. 25 к.

А. Шемшуринъ. — О. В. Гзовская. М. 1909. Ц. 1 р.

Валерiй Брюсовъ. — Огненный Ангелъ. Повѣсть. Изд. 2-е. ‚Скорпiонъ‘. М. 1909. Ц. 2 р. 50 к.

В. Курбатовъ. — Павловскъ. Очеркъ. Изд. ,Общины св. Евгеніи'. Спб. 1909.

Евгеній Лундбергъ. — Мои скитанія. Кіевъ, 1909. Ц. 75 к.

Евгеній Лундбергъ. — Разсказы. Кіевъ, 1909. Ц. 75 к.

Игорь-Сѣверянинъ.—Стихотворенія. 5 книжекъ. Спб. 1908—9.

Катранъ.—Маленькіе разсказы. Спб. 1909. Ц. 50 к.

Кнутъ Гамсунъ.—Собраніе сочиненій, т. 4 и 8. Изд. ,Шиповникъ'. Спб. 1909. Ц. по 1 р. 25 к.

Куда мы идемъ?—Сборникъ статей и отвѣтовъ. Изд. ,Заря'. М. 1910. Ц. 1 р.

Леонидъ Андреевъ.—Анатэма, трагедія. Изд. ,Шиповникъ'. Спб. 1909. Ц. 1 р.

Louis Laloy.—Claude Debussy. Paris, Dorbon Ainé Ed. 1909.

Николай Катаевъ. — Русскіе интеллигенты. Сборникъ. Кн—во ,Добрая воля'. Спб. 1909. Ц. 80 к.

Pименъ Карповъ.—Говоръ Зорь. Страницы о народѣ и интеллигенціи. Спб. 1910. Ц. 60 к.

Сергѣй Городецкій. — Русь. Пѣсни и думы. Изд. И. Д. Сытина. М. 1910. Ц. 15 к.

С. Караскевичъ (Ющенко).—Повѣсти и разсказы. Спб. 1910. Ц. 1 р.

Сергѣй Кречетовъ.—Летучій Голландецъ. Вторая книга стиховъ. Изд. ,Грифъ'. М. 1909. Ц. 80 к.

Сергѣй Маковскій. — Страницы художественной критики, кн. I. Изд. 2-е. ,Пантеонъ'. Спб. 1909. Ц. 2 р.

,Смерть', альманахъ.—Изд. ,Новаго журнала для всѣхъ'. Спб. 1910. Ц. 1 р.

Ш. ванъ-Лербергъ. — Маленькія драмы. Изд. ,Скорпіонъ'. Ц. 40 к.

ИЗВѢЩЕНІЯ

Въ Парижѣ (9, Impasse du Maine) петербургскими художницами М. Рафаель и Э. Кордесъ открыта художественная мастерская подъ названіемъ ,Atelier Raphael'.

Преподавателемъ приглашенъ Герэнъ (Charles Guérin)—одинъ изъ самыхъ выдающихся новыхъ французскихъ художниковъ, экспонирующихъ на ,Salon d'Automne', и извѣстный русской интересующейся публикѣ по выставкамъ ,Золотого Руна'.

При ателье открываются классы графическихъ искусствъ (Герэнъ особенно извѣстенъ въ работахъ point-sèché), керамики и т. п.

Стоимость обученія—40 фр. въ мѣсяцъ.

Ю. Р.

На 8-е августа 1910 г. въ Петербургѣ объявленъ 5-й международный конкурсъ композиторовъ и піанистовъ на преміи А. Рубинштейна (2 преміи по 5.000 франковъ). Отъ сочинителей требуется изобрѣсти ,концертштюкъ' (!) для фортепіано съ оркестромъ, фортепіанное тріо и ,нѣсколько мелкихъ пьесъ', а гг. виртуозы должны изобразить передъ собраніемъ интернаціональныхъ судей рядъ произведеній отъ Баха до самого основателя конкурса. Будемъ ждать, кто тѣ еще невѣдомые міру избранники, чьи имена возсіяютъ рядомъ съ вѣнчанными славой побѣдителями предыдущихъ пятилѣтій—кто ихъ теперь не знаетъ?—композиторами I. Мельцеромъ и Л. Гедике, виртуозами Н. Дубасовымъ и Э. Боске.

О.

Слѣдующія выставки ,Аполлона' въ помѣщеніи его редакціи откроются:

14-го ноября — К. С. Петрова-Водкина;

15-го декабря — сотрудниковъ ,Сатирикона';

15-го января — А. Я. Головина.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Многоуважаемый Сергѣй Константиновичъ!

Моя статья ‚О современномъ лиризмѣ‘ порождаетъ среди читателей ‚Аполлона‘, а также и его сотрудниковъ, немало недоумѣній: такъ, однѣ и тѣ же фразы, по мнѣнію иныхъ, содержатъ глумленіе, а для другихъ являются неумѣреннымъ диѳирамбомъ. Если бы дѣло касалось только меня, то я воздержался бы отъ объясненій, но такъ какъ еще больше, чѣмъ меня, упрекаютъ редакцію ‚Аполлона‘, то я и считаю необходимымъ просить Васъ о напечатаніи въ ‚Аполлонѣ‘ слѣдующихъ строкъ.

О выполненіи моей задачи я судить, конечно, не могу. О стилѣ распространяться также едва-ли стоитъ. Каковъ есть. Я живу давно, учился много и теперь все еще и постоянно учусь, и, наконецъ, я печатаюсь болѣе двадцати лѣтъ. Трудно при такихъ условіяхъ не выработать себѣ кое-какихъ особенностей въ слогѣ. Но я хочу сказать нѣсколько словъ о замыслѣ, о самой концепціи статьи.

Я поставилъ себѣ задачей разсмотрѣть нашу современную лирику лишь эстетически, какъ одинъ изъ плановъ въ перспективѣ, не считаясь съ тѣмъ живымъ, требовательнымъ настоящимъ, котораго она является частью. Самое близкое, самое дразнящее я намѣренно изображалъ прошлымъ или точнѣе безразлично-преходящимъ: традиціи, credo, іерархія, самолюбія, завоеванная и оберегаемая позиція,—все это настоящее или не входило въ мою задачу, или входило лишь отчасти.

И я не скрывалъ отъ себя неудобствъ положенія, которое собирался занять, трактуя литературныхъ дѣятелей столь независимо отъ условій переживаемаго нами времени. Но все равно. Мнѣ кажется, что современный лиризмъ достоенъ, чтобъ его разсматривали не только исторически, т.-е. въ цѣляхъ оправданія, но и эстетически, т.-е. по отношенію къ будущему, въ связи съ той перспективой, которая за нимъ открывается. Это я дѣлалъ—и только это.

Все вышеописанное, впрочемъ, pro domo.

Хотя и считаю свою задачу строго аполлонической, но, въ виду того, что это—лишь мое мнѣніе, да и выполненіе могло замыселъ мой не оправдать, я прошу Васъ, многоуважаемый Сергѣй Константиновичъ, напечатать въ ‚Аполлонѣ‘, во избѣжаніе дальнѣйшихъ недоразумѣній, что редакція лишь допускаетъ мою точку зрѣнія, но вовсе *не* считаетъ ее редакціонной,—если, конечно, Вы найдете возможнымъ это сдѣлать.

Примите увѣреніе въ совершенномъ моемъ почтеніи и преданности

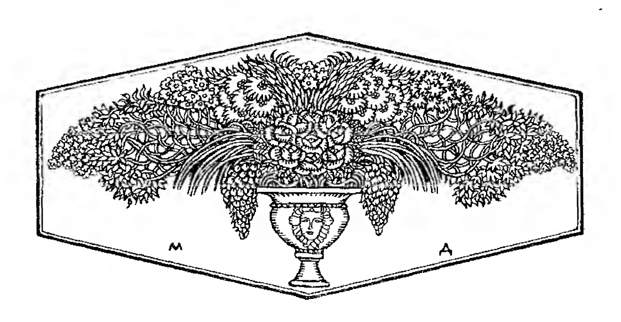
Ин. Анненскій.

Охотно покоряюсь желанію Ин. Ѳ. Анненскаго. Наша публика (нужно ли говорить о прессѣ?) еще плохо воспринимаетъ тонъ независимой, рѣзко-индивидуальной критики. Статью Ин. Ѳ. Анненскаго многіе (надо надѣяться—не всѣ!) прочли, какъ редакціонное profession de foi. Отсюда — все недоразумѣніе. Въ остроумныхъ характеристикахъ Ин. Ѳ. Анненскаго особенно цѣнно то, что онъ невольно говоритъ о самомъ себѣ... Вообще, въ ‚Аполлонѣ‘ нѣтъ и не будетъ ‚редакціонныхъ‘, ‚руководящихъ‘ и т. п. статей (все общее указано въ краткомъ неизбѣжномъ ‚вступленіи‘). Да и нужны ли эти редакціонныя рагу? Отъ нихъ только скучно.

Ред.

Литературный

АЛЬМАНАХЪ



ЗОЛОТАЯ ВѢТВЬ

МОЕМУ УЧИТЕЛЮ

Средь звѣздныхъ рунъ, въ ихъ знакахъ и названьяхъ
Хранятъ свой бредъ усталые вѣка,
И шелестятъ о счастьѣ и страданьяхъ
Всѣ лепестки небеснаго вѣнка.
На нихъ горятъ рубины алой крови;
Въ нихъ, грустная, въ мерцающемъ покровѣ,
Моя любовь твоей мечтѣ близка.

Моя любовь твоей мечтѣ близка
Во всѣхъ путяхъ, во всѣхъ ея касаньяхъ,
Твоя печаль моей любви легка,
Твоя печаль въ моихъ воспоминаньяхъ,
Моей любви печать въ твоемъ лицѣ,
Моя любовь въ магическомъ кольцѣ
Вписала насъ въ единыхъ начертаньяхъ.

Вписала насъ въ единыхъ начертаньяхъ
Въ узоръ Судьбы единая тоска;
Но я одна, одна въ моихъ исканьяхъ,
И линія Сатурна глубока...
Но я сама избрала мракъ агата,
Меня ведетъ по пламенямъ заката
Въ созвѣздье Сна вечерняя рука.

Въ созвѣдье Сна вечерняя рука
Вплела мечту о бѣломъ Іорданѣ,
О бѣлизнѣ небеснаго цвѣтка,

О брачномъ пирѣ въ Галилейской Канѣ...
Но есть провалъ въ чертахъ моей судьбы...
Я вся дрожу, я вся ищу мольбы...
Но нѣтъ молитвъ о звѣздномъ океанѣ.

Но нѣтъ молитвъ о звѣздномъ океанѣ...
Предъ сонмомъ солнцъ смолкаютъ голоса...
Горитъ вѣнецъ на слезномъ Эриданѣ,
И Вероники вѣютъ Волоса.
Я перешла чрезъ огненныя грани,
И надо мной алмазная роса
И нашихъ думъ развернутыя ткани.

И нашихъ думъ развернутыя ткани,
И блеклыхъ дней широкая рѣка
Текутъ, какъ сонъ, въ опаловомъ туманѣ.
Пусть наша власть надъ міромъ велика,
Вѣдь намъ чужды земные знаки власти;
Нашъ узкій путь, нашъ трудный подвигъ страсти
Заткала мглой и заревомъ тоска.

Заткала мглой и заревомъ тоска
Мою любовь во всѣхъ ея сверканьяхъ;
Какъ жизни нить мучительно-тонка,
Какая грусть въ далекихъ очертаньяхъ!
Какимъ бы мы ни предавались снамъ,
Да сбудется завѣщанное намъ
Средь звѣздныхъ рунъ, въ ихъ знакахъ и названьяхъ.

Средь звѣздныхъ рунъ, въ ихъ знакахъ и названьяхъ
Моя любовь твоей мечтѣ близка,
Вписала насъ въ единыхъ начертаньяхъ
Въ созвѣздье Сна вечерняя рука.
Но нѣтъ молитвъ о звѣздномъ океанѣ.
И нашихъ думъ развернутыя ткани
Заткала мглой и заревомъ тоска.

НАШЪ ГЕРБЪ

Червленый щитъ въ моемъ гербѣ,
И знака нѣтъ на свѣтломъ полѣ.
Но ввѣренъ онъ моей судьбѣ,
Послѣдней—въ родѣ дерзкихъ волей...

Есть необманный путь къ тому,
Кто спитъ въ стѣнахъ Іерусалима,
Кто вѣренъ роду моему,
Кѣмъ я звана, кѣмъ я любима;

И—путь безумья всѣхъ надеждъ,
Неотвратимый путь гордыни;
Въ немъ—пламя огненныхъ одеждъ
И скорбь отвергнутой пустыни...

Но что дано мнѣ въ щитъ вписать?
Датуры тьмы иль розы храма?
Тубала мѣдную печать
Или акацію Хирама?

СВ. ИГНАТІЮ

Твои глаза—святой Грааль,
Въ себя принявшій скорби міра,
И облекла твою печаль
Маріи бѣлая порфира.

Ты, обагрявшій кровью мечъ,
Склонилъ смиренно перья шлема
Передъ сіяньемъ тонкихъ свѣчъ
Въ дверяхъ пещеры Виѳлеема.

И ты—хранишь ее одинъ,
Безумный вождь священныхъ ратей,
Заступникъ грезъ, святой Игнатій,
Пречистой Дѣвы паладинъ!

Ты для меня, средь дольнихъ дымовъ,
Любимый, младшій братъ Христа,
Цвѣтокъ небесныхъ серафимовъ
И Богоматери мечта.

,Sang de Jésus-Christ, enivrez moi
St. Ignace de Loyola.

Мечтою близка я гордыни,
Во мнѣ есть соблазны грѣха,
Не вѣдаю чистой святыни...
Плоть Христова, освяти меня!

Какъ дѣва угасшей лампады,
Отвергшая зовъ Жениха,
Стою у небесной ограды...
Боль Христова, исцѣли меня!

И дерзкое будетъ раздумье
Для павшихъ безгласная дверь:
Что, если за нею безумье?..
Страсть Христова, укрѣпи меня!

Объятая трепетной дрожью—
Понять не хочу я теперь,
Что мудрость считала я ложью...
Кровь Христова, опьяни меня!

*

Ищу защиты въ преддверьи храма
Предъ Богоматерью Всѣхъ Сокровищъ,
Пусть орифламма
Твоя укроетъ отъ злыхъ чудовищъ...

Я прибѣжала изъ улицъ шумныхъ,
Гдѣ бьютъ во маркѣ слѣпыя крылья,
Гдѣ ждутъ безумныхъ
Соблазны міра и вся Севилья.

Но я слагаю Тебѣ къ подножью
Кинжалъ и вѣеръ, цвѣты, камеи—
Во славу Божью...
O Mater Dei, memento mei!

ТВОИ РУКИ

Эти руки со мной неотступно
Средь ночной тишины моихъ грезъ,
Какъ отрадно, какъ сладко-преступно
Обвивать ихъ гирляндами розъ.

Я цѣлую божественныхъ линій
На ладоняхъ священный узоръ...
(Запѣваетъ далекихъ Эринній
Въ глубинѣ угрожающій хоръ).

Какъ люблю эти тонкія кисти
И ногтей удлиненныхъ эмаль,
О, загаръ этихъ рукъ золотистѣй,
Чѣмъ Ливанскихъ полудней печаль.

Эти руки, какъ гибкія грозди,
Всѣ сіяютъ въ камняхъ дорогихъ.
Но оставили острые гвозди
Чуть замѣтные знаки на нихъ.

*

Замкнули дверь въ мою обитель
Навѣкъ утерянным ключомъ;
И Черный Ангелъ, мой хранитель,
Стоитъ съ пылающимъ мечомъ.

Но блескъ вѣнца и пурпуръ трона
Не увидать моей тоскѣ,
И на дѣвической рукѣ—
Ненужный перстень Саломона.

Не освѣтятъ мой темный мракъ
Великой гордости рубины..
Я приняла нашъ древній знакъ—
Святое имя Черубины.

СОНЕТЪ

,Nuestra pasion fué un trágico soneto'.

G. A. Becquer.

Моя любовь—трагическій сонетъ.
Въ ней властный строй сонетныхъ повтореній,
Разлукъ и встрѣчъ и новыхъ возвращеній,—
Прибой судьбы изъ мрака прошлыхъ лѣтъ.

Двухъ дѣвушекъ незавершенный бредъ,
Порывъ двухъ душъ, мученье двухъ сомнѣній,
Двойной соблазнъ небесныхъ искушеній,
Но каждая—сказала гордо:, нѣтъ'.

Вслѣдъ четныхъ строкъ нечетные терцеты
Пришли ко мнѣ возвратной чередой,
Сонетный сводъ сомкнулся надо мной.

Повторены вопросы и отвѣты:
,Пріемлешь жизнь? Пойдешь за мной вослѣдъ?
Изъ рукъ моихъ причастье примешь'?
,Нѣтъ'!

*

Я вѣнки тебѣ часто плету
Изъ пахучей и ласковой мяты,
Изъ травинокъ, что вѣтромъ примяты,
И изъ каперсовъ въ бѣломъ цвѣту.

Но сама я закрыла дороги,
На которыхъ бы встрѣтилась ты...
И въ рукахъ моихъ, полныхъ тревоги,
Умираютъ и пахнутъ цвѣты.

Кто то отнялъ любимые лики
И безумьемъ сдавилъ мнѣ виски.
Но никто не отниметъ тоски
О могилѣ моей Вероники.

*

Лишь разъ одинъ, какъ папоротникъ, я
Цвѣту огнемъ весенней, пьяной ночью...
Приди за мной къ лѣсному сосредоточью,
Въ заклятый кругъ, приди, сорви меня!

Люби меня! Я всѣмъ тебѣ близка.
О, уступи моей любовной порчѣ,
Я, какъ миндаль, смертельна и горька,
Нѣжнѣй, чѣмъ смерть, обманчивѣй и горче.

*

Горькій и дикій запахъ земли:
Темной гвоздикой поля поросли!

Въ травы одежду скинувъ съ плеча,
Въ полѣ вечернемъ горю, какъ свѣча.

Вдаль убѣгая, влажны слѣды,
Нѣжно нагая, цвѣту у воды.

Бѣлымъ коралломъ въ заросляхъ лозъ,
Алая въ аломъ, отъ алыхъ волосъ.

*

Ego vox ejus!

Въ слѣпыя ночи новолунья
Глухой тревогою полна,
Завороженная колдунья,
Стою у темнаго окна.

Стекломъ удвоенныя свѣчи
И предо мною и за мной,
И обликъ комнаты иной
Грозитъ возможностями встрѣчи.

Въ темно-зеленыхъ зеркалахъ
Обледенѣлыхъ ветхихъ оконъ
Не мой, а чей то блѣдный локонъ
Чуть отраженъ, и смутный страхъ

Мнѣ сердце алой нитью вяжетъ.
Что, если дальняя гроза
Въ стеклѣ мнѣ близкій ликъ покажетъ
И отразитъ ея глаза?

Что, если я сейчасъ увижу
Углы опущенные рта,
И предо мною встанетъ та,
Кого такъ сладко ненавижу?

Но оконъ темная вода
Въ своей безгласности застыла,
И съ той, что душу истомила,
Не повстрѣчаюсь никогда.

ХЛОЯ.

ВЕСЕННІЕ СТИХИ ГР. АЛЕКСѢЯ Н. ТОЛСТОГО.

Зеленыя крылья весны
Пахнули травой и смолою...
Я вижу далекіе сны,
Летящую въ зелени Хлою

И голосъ, какъ ивовый прутъ,
Зацвѣтающій сильно и тонко:
— Эй Дафнисъ! И въ дремлющій прудъ,
Купая, бросаетъ козленка.

Спѣшу я, и плещетъ трава;
Но скрылась куда же ты, Хлоя!
Священныхъ деревьевъ листва
Темнѣетъ къ полудню отъ зноя.

— Эй Дафнисъ! И смѣхъ издали...
Несутся деревья навстрѣчу;
Туманъ отъ несохлой земли
Отвелъ мимолетную встрѣчу.

— Эй Дафнисъ! И дальній прибой
Опѣнилъ колѣни волною...
Гдѣ встрѣчусь, о Хлоя, съ тобой
Крылатой, зеленой весною?

ГРОЗА

Лбистый холмъ поросъ кремнемъ;
Тщетно Дафнисъ шепчетъ: Хлоя!—
Желтымъ солнце встало днемъ,
Высь темна отъ злого зноя.

Мгла горячая легла
На терновники, на щебень,
Въ душномъ маревѣ скала
Четко вырѣзала гребень.

Кто, свистя сухой листвой,
Вздыбилъ тѣло мѣловое?
Слышитъ сердце горній вой...
Ужасъ гонитъ все живое...

Всякъ бѣгущій, выгнувъ станъ,
Гибнетъ въ солнечной стремнинѣ—
То кричитъ въ полудни Панъ,
Наклонивъ лицо къ долинѣ...

... Вечеръ легъ росой на пняхъ,
И листва и травы сыры.
Дафнисъ тихій на камняхъ,
Руки брошенныя сиры.

Тихо такъ звенитъ струя:
— Я весенняя, я Хлоя,
Я стою, вино лія,
Гдѣ смолою дышитъ хвоя.

ДАФНИСЪ И МЕДВѢДИЦА

Поила медвѣдица мать
Въ ручьѣ своего медвѣженка,
На лапы учила вставать,
Кричать по медвѣжьи и тонко.

А отрокъ нагой на скалу
Спускался, цѣпляясь за иву;
Охотникъ, косясь на стрѣлу,
Натягивалъ туго тетиву.

Въ медвѣжью онъ мѣтитъ чету,
Но отрокъ поспѣшно ломаетъ
Стрѣлу, ухвативъ на лету,
По лугу какъ лань убѣгаетъ.

За нимъ медвѣженокъ и мать
Несутся въ лѣсныя берлоги.
Медвѣдица будетъ лизать
У отрока смуглыя ноги.

Повѣдаетъ тайны лѣсовъ,
Весенней напоитъ сытою,
Научитъ по окликамъ совъ
Найти задремавшую Хлою.

ДАФНИСЪ ПОДСЛУШИВАЕТЪ СОВЪ

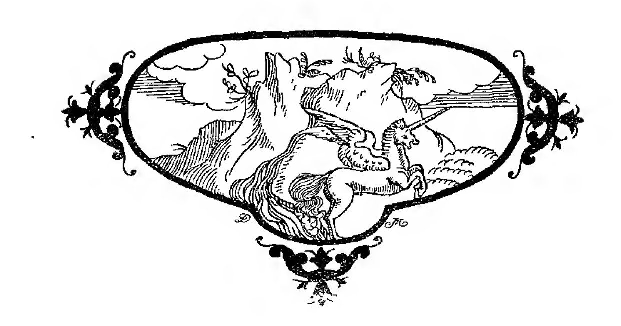
Изъ ночного рукава
Вылетаетъ лунь-сова.
Глазомъ пламеннымъ лучитъ,
Клювомъ каменнымъ стучитъ:
— Совы! совы! спитъ-ли боръ?
— Спитъ! кричитъ совиный хоръ.
— Травы всѣ-ли полегли?
— Нѣтъ, къ ручью цвѣсти ушли!
— Нѣтъ-ли слѣда у воды?
— Человѣчьи тамъ слѣды
По травѣ, надъ зыбью водъ,
Всѣ ведутъ въ глубокій сводъ.
Тамъ въ пещерѣ—бирюза—
Дремлютъ дѣвичьи глаза,
Это дѣва видитъ сны,
Хлоя дѣва, дочь весны.

— Совы! крикнула сова,
Наши слушаютъ слова!
Совы взмыли. Въ темнотѣ
Отрокъ крадется къ водѣ.
— Хлоя, Хлоя, пробудись,
Блекнутъ звѣзды, глубже высь.
Хлоя въ свѣтлое кольцо
Видитъ отрока лицо.

Утро

Слышенъ топотъ надъ водой
Единорога;
Встрѣченъ утренней звѣздой,
Заржалъ онъ строго.
Конь спѣшитъ, уздцы туги,
Онъ машетъ гривой;

Утро кличетъ: ночь, бѣги,
Горячъ мой сивый!
Рогомъ конь лѣса зажжетъ,
Гудятъ дубравы,
Вѣтеръ буйныхъ птицъ впряжетъ,
И встанутъ травы;
Конь вздыбитъ и ввысь помчитъ
Крутымъ излогомъ,
Пламя бѣлое лучитъ
Въ лазури рогомъ....
День изъ тьмы глухой возсталъ,
Свой вѣнецъ вознесъ высоко,
Стали остры гребни скалъ,
Встала сизою осока.
Дважды эхо вдалекѣ:
Дафнисъ! Дафнисъ! повторило;
Слѣдъ стопа въ сыромъ пескѣ,
Улетая, позабыла...
Станъ откинувши тугой,
Снова дикій, снова смѣлый,
Въ чащу съ дѣвушкой нагой
Мчится отрокъ загорѣлый.



ОСИПЪ ДЫМОВЪ

ВЛАСЪ

(ПРОДОЛЖЕНІЕ)

ДОМА И ВЪ ЛѢСУ

Вадимъ выздоровѣлъ, и странно, что съ этихъ поръ онъ сдѣлался такой же свой, домашній, непремѣнно нужный, какъ Юрій или Оля. Онъ былъ близорукъ—одинъ изъ всѣхъ насъ пятерыхъ, и его постоянно можно было видѣть сидящимъ, нагнувшись надъ раскрытой книгой.

При этомъ онъ лѣвой рукой все поводилъ по лбу и крутилъ лѣвое верхнее вѣко. За это либо Оля, либо мать, проходя мимо, слегка, небрежно, привычно и ловко шлепали его по рукѣ. Онъ поднималъ рыжую голову, оглядывалъ обидѣвшую молчаливыми, далекими, посторонними глазами и опять склонялся надъ книгой. Ни разу онъ не возвысилъ голоса, не огрызнулся. Никогда даже въ рѣдкихъ случаяхъ раздраженія не употреблялъ бранныхъ словъ. Если его слишкомъ обижали, онъ не глядя на насъ, говорилъ въ пространство:

— Чего отъ меня хотятъ?

Однажды Оля толкнула его такъ неосторожно, что у него носомъ пошла кровь. Меня удивило, что онъ ей ничего не сказалъ. Оба они стояли надъ лоханью, и розовая вода съ его мокраго лица сбѣгала струйками внизъ.

— Я нечаянно—говорила поблѣднѣвшая Оля.

— Пройдетъ—сказалъ Вадимъ: Только бы мать не увидѣла.

Съ носомъ онъ провозился нѣсколько дней. Черезъ много лѣтъ ему пришлось дѣлать операцію—такъ густо наросли въ носу и зѣвѣ полипы. Я думаю, что это—слѣдствіе удара. Но никто изъ насъ не вспоминалъ этого случая, потому что ждали, что въ отвѣтъ раздастся смѣхъ и увѣреніе:

— Какія глупости! Не можетъ быть. Пятнадцать лѣтъ назадъ...

О томъ разговорѣ, какой произошелъ у кровати во время его болѣзни, Вадимъ больше не упоминалъ. Прошли годы, мнѣ казалось, что онъ забылъ его. Да и въ моей памяти сцена, которую я разсказалъ ему, заволоклась

туманомъ, и только, глядя на низкій мѣдный, слабо пахнущій терпкимъ чеснокомъ подсвѣчникъ, я ощущалъ какое-то безпокойство, не догадываясь о причинѣ.

Вадимъ росъ, онъ оказался очень способнымъ мальчикомъ. Потихоньку отъ всѣхъ онъ написалъ стихотвореніе въ прозѣ и велъ дневникъ. Это ужъ потомъ обнаружилось.

...Праздники у насъ были самыми нескладными днями — пустыми и плоскими. Наканунѣ всегда мечтаешь о нихъ, думаешь, чѣмъ ихъ наполнить. И всегда, неизмѣнно они обманывали. Даже некуда было пойти въ праздникъ — такъ тѣсно...

Особенно тяжелъ конецъ праздника—наступленіе вечера, до того какъ зажгли лампу. А зажигаютъ ее поздно не то изъ экономіи, не то изъ лѣни. Вечеръ, какъ тяжелая барка въ дождь по узкому каналу, тащится страшно медленно, застревая у челюстей, въ горлѣ и въ глазахъ потому, что долго, часто нервно, тоскливо зѣваешь.

Печка нагрѣта жарко, горячо, но въ комнатѣ не тепло. Трешь спиной эти блестящіе, глупые, тоскливые изразцы такъ, что къ веснѣ платье лоснится. Отъ того, что въ провинціи люди не умѣютъ класть печей, много дѣтей умерло и еще умретъ. А живые озлобляются. Русскіе провинціальные города — въ нихъ живетъ глупая, случайная, смѣшная смерть...

Въ комнатѣ все темнѣетъ—темнота родитъ самое себя. Уже исчезъ стулъ, тотъ, что у шкафчика, и самый шкафчикъ потерялъ свою форму, кажется, что онъ тяжелый, желѣзный.

Насъ двое; Вадимъ стоитъ у печки, лицомъ къ ней, дотрагиваясь ладонями до горячихъ, теперь черно-скользкихъ изразцовъ. Я говорю; я усталъ, у меня сухо въ гортани, потому что уже говорю долго, съ момента, когда начало темнѣть.

— Я художникъ. Это бываетъ очень рѣдко: одинъ на милліонъ. Да нѣтъ же, можно высчитать. Сколько людей на свѣтѣ? Полтора милліарда. А художниковъ? Ну, скажемъ, тысяча—больше не наберется. Сколько же это выходитъ. Что? Сколько?

Но Вадимъ молчитъ. Я не вижу его лица. Я продолжаю.

— Однимъ словомъ, это очень рѣдко. Подумай самъ сколько въ нашемъ городѣ художниковъ: Генштейнъ и я. Только. Но Генштейнъ это—не фокусъ.

Онъ учился въ Академіи. А я нигдѣ не учился. Это тоже необходимо принять во вниманіе. Значитъ у меня настоящій талантъ. Я самородокъ. Увидишь, что изъ меня выйдетъ.

Я чувствую, что какъ будто неловко говорить такъ. Но темно. Въ гортани сухо. Я поминутно откашливаюсь, уже не могу остановиться. Шкафчикъ, превратившійся въ желѣзную, очень тяжелую кассу, становится безформеннымъ, вотъ-вотъ расплывется. Стекла низкаго окна сѣрѣютъ мертво, скучно, безъ надеждъ. Черный крестъ ихъ переплета рѣзокъ, отчетливъ. Черезъ десятки лѣтъ я еще могъ его вспомнить.

— Если бы я зналъ, что въ городѣ есть такой человѣкъ, какъ я, то-есть талантъ, я бы постарался съ нимъ познакомиться, сдружиться, я бы не отставалъ отъ него ни на шагъ и ловилъ бы каждое слово. Развѣ я не уважаю Генштейна? Я его очень уважаю и цѣню, а онъ притомъ еще еврей. Потому что еврей это ужъ совсѣмъ другое, но мнѣ все равно. Главное, что онъ талантъ, настоящій талантъ, избранный, онъ выше всѣхъ. И вотъ я удивляюсь, почему ко мнѣ такъ не относятся? Я не обижаюсь, мнѣ все равно, но тѣмъ хуже для нихъ, для города. Потому что лѣтъ черезъ десять или даже меньше, когда я пріѣду уже знаменитымъ, имъ будетъ ужасно стыдно, неловко. Черезъ десять лѣтъ я очень легко могу уже быть знаменитымъ. Получу медаль или степендію изъ Академіи Художествъ. Конечно, государство должно поддерживать талантливыхъ людей, вѣдь они работаютъ для всѣхъ...

Тутъ произошло нѣчто совершенно неожиданное, что я и сейчасъ не могу вспомнить безъ щемящаго чувства стыда. Вспоминая это, какъ и многое другое, что охотно бы вычеркнулъ, я утѣшаю себя одной и той же мыслью: ни одна частица моего тѣла съ того времени не осталась прежней, я вымылся, тотъ былъ совершенно другой, за котораго я не отвѣтственъ...

Случилось вотъ что: Вадимъ, не измѣняя позы, вдругъ съ необыкновенной горячностью и силой, которыя я раньше у него не замѣчалъ, громко, почти безъ передышки проговорилъ:

— Какой дуракъ, какой дуракъ! Что онъ о себѣ думаетъ. Тебя мама била по головѣ, ты укралъ карандашъ у Гольца, воришка такой... воображаетъ...

Я такъ былъ пораженъ этими неожиданными словами, что долгую минуту не зналъ, какъ быть и что дѣлать. Въ комнатѣ было совсѣмъ темно,

такъ что крестъ низкаго окна уже потерялъ свою рѣзкость и тихо распухъ. Вадимъ стоялъ гдѣ-то близко, его рука опиралась о черно-скользкіе изразцы. Я сообразилъ, что его надо побить, ощупью нашелъ его лицо и ударилъ три-четыре раза вяло, не очень больно и сказалъ вяло:

— Вотъ тебѣ за это.

Потомъ опять стало тихо. У меня очень, очень стучало сердце. Вадимъ не плакалъ, не шевелился. Вѣроятно онъ думалъ, что это справедливо. Отъ этой его мысли мнѣ становилось еще горше. Минутъ черезъ десять, когда крестъ на сѣромъ фонѣ окна совсѣмъ уже размякъ, я безъ лишняго шума вышелъ изъ комнаты.

Ночью сквозь сонъ и тяжесть глухой темноты, пролившейся на міръ, я слышалъ, какъ Вадимъ странно вскрикиваетъ, словно ему не хватаетъ воздуху или онъ смѣется. Я не хотѣлъ просыпаться со злости на него и стыда на себя—и не проснулся. Утромъ я ушелъ въ училище, и не думалъ объ этихъ звукахъ.

Черезъ полтора года я ихъ снова услышалъ... Но уже на яву.

. . . . . .

Странное утро. Мы отправились въ лѣсъ собирать землянику. Насъ, мальчиковъ, было много. Чтобы не мѣшать другъ другу мы разбрелись въ стороны: кому повезетъ. У Вадима въ рукахъ былъ небольшой глиняный кувшинчикъ съ отбитымъ носомъ, отъ него чудесно пахло, какъ только на дно ложилось нѣсколько ягодъ. Сквозь низкія, кажущіяся пыльными вѣтви можжевельника я видѣлъ его аккуратную фуражку и рыжіе волосы на затылкѣ. Я шарилъ возлѣ, находилъ мало и все неспѣлую и думалъ, что изъ всѣхъ мальчиковъ мнѣ должно же повезти, должно попасться больше ягодъ потому, что я особенный, избранный, а они простые, обыкновенные, о чемъ, конечно, сами знаютъ и заранѣе мнѣ завидуютъ.

Вдругъ слышу радостный голосъ Вадима.

— Ай, сколько!

Мнѣ показалось, что онъ нарочно меня дразнитъ; я сдѣлалъ видъ, что не слышу, втайнѣ надѣясь, что онъ ошибся, что это пройдетъ и ягодъ окажется немного. Но онъ повторилъ добрымъ заговорщичьимъ шопотомъ:

— Иди сюда, Власъ. Скорѣе.

Презрительно хмурясь, я подошелъ.

— Онѣ маленькія.

— Какъ маленькія?—обидѣлся за свои ягоды Вадимъ: Посмотри вотъ—почти всѣ бабушки.

‚Бабушками‘ мы звали крупныя, очень спѣлыя ярко-красныя ягоды, которыя легко отрывались отъ плодоножки, такъ легко, ‚что имъ не было больно‘. Мы замолчали и стали рвать. Поляна въ лѣсу была облита солнечной дрожью и золотистымъ жужжаніемъ. Теперь мнѣ кажется, что тихо дрожали, звеня, золотые лучи солнца—лучи моего дѣтства, уже угасшіе... Не было жарко, не было ни одного муравья, ни одного комара въ лѣсу — они всѣ появились уже послѣ, вмѣстѣ съ колючками у боярышника и шипами у дикой малины. Земля была чистая, пахучая; по ней никто не ходилъ до меня,—обрывки бумаги и апельсинныя корки тоже появились только пять лѣтъ спустя... Такъ какъ возлѣ насъ росли огромныя, покрытыя чешуей сосны, небо казалось недосягаемо высокимъ. Но оно имѣло какую-то очень близкую связь съ нашей поляной, и невозможно было ее представить безъ этой голубой покрышки съ зазубренными клочковатыми краями. Мы осторожно и торопливо ползли въ воздухѣ, дрожащемъ лѣсной тишью, и, срывая одну ягоду, уже видѣли впереди нѣсколько другихъ — словно неизсякаемый родникъ бѣжалъ, маня впередъ, туда, гдѣ не было смерти... ‚Бабушки‘ росли на одномъ кустикѣ иногда по восьми вмѣстѣ и были похожи на маленькія странныя бра, полуспрятанныя листьями.

Уже весь кувшинчикъ съ отбитымъ носикомъ былъ наполненъ, и отъ него ‚пахло идеями‘, какъ мы говорили. Что будетъ, если насыпать сюда толченый сахаръ!.. И мое лукошко было полно, а ‚руда‘ еще не была исчерпана.

— Позовемъ ихъ,—предложилъ Вадимъ.

Жалко уступать, но все равно дѣвать некуда. Мы стали звать остальныхъ.

— Ау! Иди-и-ите сюда. Здѣсь руда-а...

— Ба-а-бушки-и...

Лицо Вадима было радостно взволновано, онъ снялъ фуражку, рыжіе волосы торчали космами, и вдоль вспотѣвшаго лба шелъ розовый шрамъ.

— Если бы я пошелъ чуть-чуть вправо, эту поляну отыскалъ бы я, а не онъ,—обидно шевельнулось у меня.

Пробираясь сквозь кусты, словно выслѣживая и настигая опаснаго врага, приближались другіе мальчики, наши товарищи. Впереди былъ Костя Стахельскій, блѣдный, похожій на дѣвочку. Онъ понюхалъ кувшинчикъ Вадима.

— Пахнетъ идеями—блаженно и дѣловито сказалъ онъ: миленькій, позволь мнѣ поискать—обратился онъ ко мнѣ, сдѣлавъ очень просящее лицо.

Вадимъ отвѣтилъ:

— Руда моя, а не Власа. Можешь поискать.

— Руда моя—сказалъ я, не возвышая голоса, и почувствовалъ такое же щемленіе и ощущеніе сладкой жути, какъ въ прошломъ году, когда укралъ у Гольца красно-синій карандашъ.

Вадимъ съ изумленіемъ посмотрѣлъ на меня, видимо еще не понимая.

— Вѣдь я нашелъ—сказалъ онъ.

Стахельскій ждалъ, забывъ согнать съ лица выраженіе умиленной и униженной просьбы. Только что очищенный отъ коры, еще скользкій прутъ лещины былъ у него въ рукѣ.

Я поднялъ глаза на Вадима и такъ же покойно, показывая нарочность своего спокойствія, сказалъ:

— Нѣтъ, руду открылъ я.

Я вообще рѣдко лгалъ. Но въ лѣсу всегда рождается мысль о преступленіи. То-есть: тѣ мысли, которыя рождаются въ лѣсу, въ городѣ зовутся преступными. Вадимъ понялъ, что я хочу ограбить его, ударить, какъ нѣкогда Каинъ Авеля. Онъ почуялъ во мнѣ Каина и то, что онъ одинокъ, меньше ростомъ, рыжъ... Такъ я думаю.

— Врешь. Ты врешь,—съ презрѣніемъ крикнулъ онъ; глаза его были злы—глаза кроткаго человѣка.

Я чувствовалъ, что теряю уваженіе этого кроткаго сердца и тѣмъ самымъ падаю куда-то въ неотмывную грязь, но мнѣ было пріятно думать, что я самъ, самъ такъ захотѣлъ и ночью при лунѣ—выплыветъ, конечно, луна—буду презирать и мучить себя, проклинать природу, создавшую меня такимъ.

Подошли другіе мальчики и не рвали ягодъ, испуганно глядя на меня.

— Онъ лжецъ. Видите? Онъ лжецъ — кричалъ Вадимъ, обиженный и за свою руду и особенно тѣмъ, что на свѣтѣ можетъ существовать такая чудовищная ложь. И это я понялъ, но сказалъ:

— Я объявляю, что руду все-таки открылъ я.

Со злобной силой Вадимъ ударилъ меня вѣткой по ногѣ: онъ вырвалъ прутъ у Стахельскаго. Меня словно обожгло. И такъ же какъ тогда, когда я билъ въ темнотѣ молчащаго Вадима, я ничего не сказалъ и отошелъ, припадая на лѣвую ногу къ кустамъ. Сразу всѣ поняли, что я лгалъ. Но внезапно я услышалъ, что Вадимъ странно смѣется или вскрикиваетъ. Поворачивая голову—въ теченіе крохотной доли секунды—я успѣлъ подумать, что произошло нѣчто черное.

Произошло нѣчто черное; оно являлось, вламываясь въ мою жизнь, время отъ времени съ промежутками въ два-три года... Вадимъ лежалъ на землѣ, кривилъ ротъ и испускалъ тѣ самые странные звуки, какіе я уже слышалъ ночью сквозь сонъ и которые тогда отогналъ отъ себя. Теперь отогнать ихъ нельзя было. Они открыто пришли при свѣтѣ, при соснахъ, прямо къ моимъ ушамъ, и вокругъ стояли мальчики, какъ свидѣтели, и ужъ никакъ нельзя было отпереться.

Вадимъ лежалъ; показалось, что онъ сразу сдѣлался меньше. Вѣки были полуопущены и голубые зрачки косясь смотрѣли на меня. Не знаю—видѣлъ ли онъ, но казалось, что этими полуоткрытыми тусклыми глазами онъ кричалъ. Мы столпились надъ нимъ; въ томъ, что мы всѣ стояли, а онъ лежалъ, было чувство большой передъ нимъ виновности.

Стахельскій заплакалъ, отбросилъ отъ себя лукошко и, положивъ обѣ руки на стволъ дерева, прислонился къ нимъ лбомъ. Сразу все потускнѣло: небо, солнце, вся поляна, все то, что я прожилъ и что еще долженъ пережить.

Минутъ черезъ двадцать Вадимъ пришелъ въ себя, слезы катились по его веснущатому лицу, и онъ смѣялся. Мальчики тоже радостно и эгоистически засмѣялись, а я думалъ, что теперь опять надо впустить въ свое сердце обиду, боль и злобу на него; если бы онъ заболѣлъ или умеръ, я былъ бы свободенъ отъ этого...

Черезъ много лѣтъ, когда я отвозилъ Вадима въ Петербургскую психіатрическую больницу, и онъ, точно такъ же кричалъ тусклыми бѣлками глазъ, я понялъ, что это я призвалъ на него безуміе и, во всякомъ случаѣ, на годы приблизилъ болѣзнь. Я вспомнилъ случай въ лѣсу и другой—въ темнотѣ, и не ощутилъ никакихъ упрековъ: такъ далеко это мѣсто...

ТЕТЯ КАТЯ

Тетя Катя прожила съ нами меньше года, но странное вліяніе оказала она на насъ. Непонятно и то, что вліяніе это продолжалось всего сильнѣе послѣ ея отъѣзда и даже теперь, когда она, вѣроятно, давно уже умерла. Она явилась изъ чужого, далекаго, грустнаго міра, гдѣ былъ какой-то таинственный дѣдушка съ сѣдой некрасивой бородой и опущеннымъ лѣвымъ вѣкомъ; гдѣ когда-то готовили другія блюда, была другая, уже исчезнувшая мебель; гдѣ мама наша была дѣвочкой и гдѣ та тетрадка въ темно-зеленомъ кожаномъ переплетѣ, куда передъ стиркой записывается бѣлье, называлась ,Poésie' и заключала въ себѣ альбомные стихи.

Однажды утромъ принесли два письма; мать сидѣла на стулѣ, покойно прочла первое, но, когда вскрыла синій конвертъ второго, опрокинулась назадъ на спину вмѣстѣ со стуломъ, совершенно такъ, какъ я иногда мечталъ сдѣлать это въ видѣ акробатическаго фокуса.

Она ударилась затылкомъ, запахло туалетнымъ уксусомъ, и почувствовалось кислое внизу въ щекахъ, гдѣ сходятся челюсти. Это умеръ дѣдушка—таинственный человѣкъ, который могъ приказывать матери въ далекомъ чужомъ мірѣ, гдѣ она была дѣвушкой, который существовалъ только на старой фотографіи съ некрасивой сѣдой бородой, съ опущеннымъ на глазъ лѣвымъ вѣкомъ и въ широкомъ сюртукѣ, какихъ теперь не носятъ.

Мать не вставала до вечера; весь день былъ кривой, сломанный, кислый... Тонкій синій конвертъ съ надорванной узкой полосой бумаги, слегка свернувшейся кольцомъ, лежалъ на полу у пустого стула нѣсколько часовъ. Оля дѣловито подобрала его и спрятала. Женщины всегда чувствуютъ себя ближе къ мертвецамъ, чѣмъ мужчины.

Черезъ недѣлю пріѣхала тетя Катя—младшая сестра матери. Это была красивая, рослая, сильная дѣвушка. Двѣнадцать лѣтъ назадъ въ томъ же чужомъ городѣ жила мать. Теперь, когда дѣдушка умеръ, тетя Катя осталась одна... Впервые съ ея пріѣздомъ я сталъ думать о томъ, что мать не всегда была взрослой. Какъ у меня теперь, такъ у нея прежде, очень давно, было свое дѣтство. Потому она меня и не любитъ: я укралъ ея дѣтство, мы дѣти, вырвали ее оттуда, заставили носить длинныя, скучныя, темныя платья, ото-

брали всѣ радости, всѣ игрушки, оторвали отъ дѣдушки—ея отца, не давали бѣгать и смѣяться—она всегда должна только ходить, дѣлать при посторонних театральные жесты, быть бѣдной, работать. Да, за это она не любитъ насъ... молчитъ, но я теперь понимаю.

Далеко, въ чужомъ городѣ, за полями, за пятью черными лѣсами безъ дорогъ и еще дальше, среди иной мебели и иныхъ обоевъ лежитъ ея прошлая жизнь; мать уже не можетъ въ нее вернуться, какъ бы ни хотѣла. Даже если мы, дѣти, всѣ ночью угоримъ и умремъ—все равно это непоправимо.
Въ выдвижномъ ящикѣ швейнаго стола вмѣстѣ съ нитками, пуговицами и обрѣзками матеріи; лежитъ небольшая тетрадка въ темнозеленомъ кожаномъ переплетѣ. Первыя восемь страницъ оторваны, но, чтобы не выпали другія, у сгиба оставлены узкіе, длинные корешки. На вырванныхъ страницахъ были стихи. Кое-гдѣ еще видны обрывки начальныхъ буквъ, тщательно выписанныхъ; я угадываю ,Т' въ первой строчкѣ и ,Б'—въ третьей и думаю, что это былъ акростихъ:

Такъ и быть, сказать не ложно,
Если хочешь знать кого,
Безъ любви жить невозможо,
Я люблю—узнай кого.

Далѣе на первой цѣлой страницѣ почеркомъ мамы написано:

Рубашекъ	8
„ малыхъ	5
Чулокъ	7
. . . .	

Надпись ,Poésie', выбитая наискось по діагонали, вѣроятно, прежде была напечатана золотомъ. Теперь позолоты не видно, каждая буква слегка блеститъ на матовомъ фонѣ переплета: это мы густо обвели карандашомъ углубленіе буквъ.

Эта книжечка въ швейномъ столѣ, да большой запертый ящикъ на чердакѣ, куда на лѣто прятали мѣховыя вещи, густо посыпанныя нафталиномъ, были единственными живыми свидѣтелями того давно умершаго чужого міра, который за полями и черными лѣсами существовалъ до меня.

У насъ въ домѣ стали бывать молодые люди, и мы часто ѣли конфекты. Гости засиживались до глубокой ночи, пѣли, декламировали, играли въ лото, ихъ угощали ужиномъ. Я не спрашивалъ себя, для чего это нужно. Все, что дѣлала мать, казалось необходимымъ. Мать знала секретъ жизни—что и какъ устроить—надо было только ее слушаться. Очень долго спустя, уже будучи женатымъ, я въ одинъ изъ своихъ пріѣздовъ, заглянувъ въ ея умные, грустные глаза, отъ старости сдѣлавшіеся еще болѣе красивыми, понялъ, что ничего она, бѣдная, никогда не знала, никакого секрета; отъ жизни она страдала, не понимая; ничего не была въ силахъ отклонить или избѣжать. Понялъ также ту огромную силу напряженія, какую проявляла въ притворствѣ передъ нами, дѣтьми: надо было, чтобы мы не растерялись, окрѣпли, выросли, не боялись—когда однажды вмѣсто обѣда получили по большому вкусному куску чернаго хлѣба съ двумя конфетами...

Къ обѣду намъ дали по куску чернаго хлѣба и двѣ конфеты. Вечеромъ въ залѣ, той, гдѣ когда-то запиралась мать, декламировали Некрасова.

Вольноопредѣляющійся З. стоялъ посреди комнаты и звучно говорилъ:

Разъ у отца въ кабинетѣ
Саша портретъ увидалъ...

У вольноопредѣляющагося былъ длинный, кривой, сильный носъ; вмѣсто кожанаго пояса, какъ это полагалось, онъ носилъ мягкій красный. Я очень боялся его щекъ: онѣ были синія, всегда небритыя, онъ схватывалъ меня и теръ своей щекой мою, словно жесткой щеткой. При этомъ смотрѣлъ на тетю Катю; они оба смѣялись не столько надо мной, сколько надъ чѣмъ-то другимъ—такъ мнѣ казалось.

Бывалъ другой господинъ; онъ все умѣлъ: разказывалъ анекдоты, писалъ стихи, рисовалъ, игралъ на сценѣ и очень вралъ. Всѣ знали, что онъ вретъ, и онъ понималъ, что всѣ это знали, но все-таки вралъ. Носилъ онъ голубыя брюки съ штрипками, волосы зачесывалъ сзади на передъ, его звали почему-то Пушкинъ и совершенно не уважали. Приходилъ еще учитель Ш., медленно, тяжело говорившій, въ черныхъ очкахъ, совершенно не замѣчавшій насъ, дѣтей, и любившій только себя. Въ послѣднее время сталъ бывать Г-ій, мелкій фабрикантъ, вдовецъ, пожилой, съ рѣдкой темной бородой; у него ‚во рту была исторія Греціи'—такъ мы, смутно воспоминая Демосѳена, называли тѣхъ, кто шепелявилъ и плохо произносилъ букву ‚ш'.

Въ залу намъ не позволялось входить, мы толпились у дверей, иногда уже полураздѣтые, наблюдали и слушали:

— Выростешь, Саша, узнаешь —

декламировалъ вольноопредѣляющійся З. и поднималъ правую руку отъ пола вверхъ, чтобы показать, какъ Саша будетъ расти.

Мать и тетя Катя на мягкихъ зеленыхъ стульяхъ сидѣли около столика съ визитными карточками. Чехлы со стульевъ снимали каждый вечеръ до прихода гостей. Тетя съ пышными, богатыми волосами и сильнымъ тонкимъ носомъ глядѣла на З., и у нея странно двигались ноздри. Я чувствовалъ, что въ этомъ вздрагиваніи ноздрей есть что-то враждебное всѣмъ намъ, всему дому. Мать тихо въ тактъ кивала головой и тоже была теперь чужая, но совершенно иначе. Время отъ времени одинъ изъ насъ—чаще я или Оля—пробирались въ столовую, гдѣ уже былъ приготовленъ ужинъ, и воровали со стола ломтикъ булки или яблоко, потому что очень хотѣлось ѣсть. Я осмѣлѣлъ и взялъ кусочекъ селедки изъ середины; Оля—тоже. Мы сблизили ломтики, и селедка получилась смѣшная, неестественная, съ большой головой, длиннымъ хвостомъ и очень короткимъ туловищемъ. Каждый разъ теперь, когда слышу знакомые стихи изъ Некрасова, я ясно вижу эту неестественную селедку безъ живота.

Выйдешь на берегъ покатый
Къ русской великой рѣкѣ —

слышалъ я сквозь сонъ.

Мы заснули, не дождавшись ужина. Совсѣмъ поздно насъ разбудилъ кто-то. Это былъ Пушкинъ. Вся компанія ѣздила куда-то кататься, по дорогѣ купили пирожныхъ, и вотъ этотъ длинноногій юркій человѣкъ въ голубыхъ брюкахъ вспомнилъ про насъ и принесъ по пирожному. Ненужный враль, милый Пушкинъ, гдѣ ты теперь? Твои голубыя брюки со штрипками живы въ моей душѣ, я нѣжно о нихъ думаю, какъ о дорогомъ существѣ, ласкавшемъ мое дѣтство...

. . . . . .

Мало-по-малу случилось такъ, что чаще другихъ сталъ бывать одинъ только фабрикантъ Г-ій съ древней Греціей во рту. Что это за человѣкъ, я до сихъ поръ не знаю; его даже трудно было рисовать. Онъ былъ сдержанъ

въ разговорѣ и въ движеніяхъ, умѣренно смотрѣлъ по сторонамъ, умѣренно интересовался нами. Онъ приходилъ вечеромъ, здоровался и сидѣлъ съ нами въ столовой. Черезъ полчаса тетя, выпрямляя пышную, сладко и омерзительно пахнущую грудь, уходила въ залу. Зала уже не освѣщалась, какъ будто было заранѣе извѣстно, что больше никто не придетъ. Мать дѣлала видъ, что ей что-то нужно въ дѣтской, выходила и, когда возвращалась, фабриканта въ столовой уже не было. Она не спрашивала, куда онъ ушелъ, и, когда я брался за ручку двери, чтобы войти въ залу, мать холоднымъ, очень злобнымъ тономъ говорила:

— Сидѣть здѣсь!

Значитъ, она знала, что они оба тамъ въ темнотѣ...

Къ чаю тетя появлялась; ея лѣвая щека была красной, какъ у меня, когда ко мнѣ прикасался своей жесткой щеткой З.; она медленно надкусывала бутербродъ, сидѣла съ опущенными рѣсницами, ея тонкія нервныя ноздри враждебно вздрагивали.

Тутъ въ эти мѣсяцы я узналъ, какъ мелка, трагична, блудлива, нѣжна, одинока, несчастна и жестока женщина. Я это почувствовалъ во всемъ существѣ нашей тети, потому что дѣтей не стѣсняются и единственно передъ ними не притворяются. Эти расширяющіяся ноздри, опущенный взглядъ, красная щека, эта пышная, пахнущая духами грудь, длинныя, сильныя, бѣлыя ноги вошли въ мой мозгъ, какъ непреложная истина, какъ аксіома, и я не вѣрю книгамъ, и не вѣрю своимъ собственнымъ глазамъ. Я отравленъ былъ тогда навсегда.

Что-то съ нею случилось, съ этой высокой, здоровой зрѣлой дѣвушкой. Вечеромъ при фабрикантѣ она оставалась прежней, но утромъ, но днемъ, была совершенно другая, выпукло-бѣлая, чѣмъ-то переполненная до самыхъ губъ.

Она вставала поздно; однажды мать за чѣмъ-то послала меня въ спальню, я вошелъ и увидѣлъ, что посреди комнаты стоитъ омерзительно-враждебное, жутко-страшное существо, голое, съ сильными бедрами и распущенными вдоль плечъ и спины сильными волосами. Лицомъ это существо тоже не было похоже на тетю, и только по голосу я принужденъ былъ соединить ихъ въ одинъ образъ.

— Чего ты боишься? Запри дверь, глупый,—голо смѣясь, сказала она.

Я убѣжалъ, блѣдный и взволнованный.

Мать отводила глаза въ сторону, когда тетя, поднявъ угломъ руки и сплетя пальцы за затылкомъ, ходила по комнатамъ. На лицѣ матери было то строгое выраженіе осужденія, которое я такъ любилъ въ ней.

— Хоть бы дѣтей постыдилась—внезапно произносила мать.

Тетя продолжала ходить въ той же позѣ; грудь ея разсѣкала мирный воздухъ нашей квартиры.

— У меня нѣтъ больше силъ. Я уже шубу заложила—говорила мать.

— Скоро, скоро. Успокойся—отвѣчала тетя.

— Опусти руки или я выйду изъ комнаты. Слышишь?

— Не могу иначе—отвѣчала тетя.

— Не можешь? Почему ты не можешь?

Мать вставала со стула.

Тетя пожимала плечами, какъ будто она все время вела разговоръ съ кѣмъ-то другимъ, невидимымъ, а матери отвѣчала, какъ третьему, постороннему.

— Тьфу!—мать плевалась у порога и бралась за ручку двери. Никогда наша мать не бывала такъ неэстетична.

Я подпрыгивалъ, хватался за эти мягко-сильныя руки и плача требовалъ, просилъ:

— Опусти, опусти!

Она стряхивала меня тоже, какъ третьяго, и уходила.

Однажды днемъ, когда матери не было дома, явился вольноопредѣляющійся З. Видимо, тетя ждала его; они ушли въ залу. Мнѣ захотѣлось спросить, почему онъ такъ долго не приходилъ. Я отперъ дверь и увидѣлъ, что красный, не по формѣ надѣтый поясъ былъ совсѣмъ близко отъ земли, и самъ вольноопредѣляющійся сдѣлался на аршинъ ниже. Не сразу я понялъ, что онъ стоялъ передъ тетей на колѣняхъ и протягивалъ руку, какъ будго просилъ о чемъ-то. Въ столовой, прижавшись лбомъ и кончикомъ носа къ холодному стеклу, я думалъ о томъ времени, когда въ большой комнатѣ буду стоять на колѣняхъ передъ женщиной, и она не взглянетъ на меня... Она не взглянетъ на меня, и я до самого сердца насыщусь болью собственнаго униженія. Какая это боль — я не зналъ, но воображалъ, что она похожа на то, когда спишь при открытыхъ окнахъ, и сонъ входитъ въ тѣло насквозь и — ‚остается еще кусочекъ‘.

Вольноопредѣляющійся скоро ушелъ. Глаза его были красны, безсмысленны, онъ плакалъ. Меня онъ какъ будто не видѣлъ.

Черезъ двѣ минуты появилась тетя. Она была спокойна, немного надменна, и нервно потирала руки — словно сбрасывала съ нихъ браслеты. Она притворила двери, вдругъ подняла свое взрослое шуршащее платье, я увидѣлъ ея сильныя, крѣпкія, длинныя ноги; онѣ снова были иныя, потому что на нихъ были красивые темно-коричневые чулки и розовыя подвязки съ широкимъ бантомъ сбоку. Она сѣла на столъ, заложивъ ногу на ногу, какъ мужчина. Я испугался.

— Иди сюда, Власъ, — сказала она, не глядя на меня; я увидѣлъ какъ двигаются нервныя ноздри ея бѣлаго тонкаго носа.

Она взяла со стола иллюстрированную книгу, которую я разсматривалъ и спросила:

— Ты это видѣлъ? Пожаръ въ степи.

— Видѣлъ! — отвѣтилъ я очень грубо; мнѣ почему-то казалось, что въ этихъ случаяхъ надо быть грубымъ. Я боялся, что вдругъ войдутъ, она не успѣетъ поправить платья, все узнаютъ.

Когда снова повернулся къ ней, она чинно сидѣла съ прикрытыми ногами; руки тихо лежали на колѣняхъ, рѣсницы были опущены, и длинныя блѣдныя вѣки напудрены. Она беззвучно скупо плакала.

Волосокъ отъ ея свѣтлыхъ бровей небольшой дугой лежалъ у глаза, около носа. Поэтому я ее не очень жалѣлъ. Преодолѣвая себя, я подошелъ и, не прикасаясь руками, поцѣловалъ ея длинные, гладкіе, омерзительно пахнущіе пальцы.

Въ залѣ я по очереди перебралъ у столика всѣ визитныя карточки и у всѣхъ справа вверху загнулъ углы. Я вспомнилъ отца. Была зима.

. . . . . .

Вскорѣ сыграли свадьбу тети Кати съ фабрикантомъ Г—имъ. Торжество было скромное. Мы всѣ были одѣты въ лучшія платья, а мнѣ съ Юріемъ сверхъ того нацѣпили бѣлый пышный бантъ съ двумя свисающими внизъ лентами. Такіе же банты получили Пушкинъ, учитель въ черныхъ очкахъ, вольноопредѣляющійся З. и совершенно новый господинъ — розовый, улыбающійся, съ крохотнымъ ротикомъ. Я важно разгуливалъ по двору и отгонялъ отъ оконъ

нашей квартиры засматривавшихъ туда мальчишекъ; мой пышный бѣлый бантъ и увѣренный видъ дѣйствовали на нихъ: они слушались, не возражая.
Въ столовой и залѣ длинные столы были уставлены сладостями. Этимъ завѣдывала старуха Лызлова въ темно-коричневомъ парикѣ, который неплотно прикрывалъ голову; она очень уважала мою мать.
Днемъ перебывало много народу, всѣ хорошо одѣтые, помолодѣвшіе на пять лѣтъ. Всѣ дѣлали вдвое, втрое болѣе лишнихъ шаговъ и движеній, чѣмъ обычно.
Вечеромъ Лызлова принесла шесть стѣнныхъ лампъ и заботливо ихъ зажгла. Былъ балъ. Мнѣ дали сладкаго вина, я сразу почувствовалъ. что состою изъ двухъ половинъ: до пояса и ниже.
Тетю Катю я снова не узнавалъ: она была совсѣмъ другая, въ бѣломъ платьѣ, въ другой прическѣ, очень скромная, молоденькая...
Становилось все веселѣе; гдѣ-то разбили стаканъ, всѣ громко говорили... Вольноопредѣляющійся въ красномъ поясѣ сидѣлъ верхомъ на стулѣ; онъ положилъ руки на спинку стула и на нихъ голову; онъ громко, никого не стѣсняясь, плакалъ. На фонѣ красной руки былъ рѣзко очерченъ его длинный кривой носъ. Къ З. подошелъ учитель въ черныхъ очкахъ и изо всей силы ударилъ его по спинѣ. Я подумалъ что такой ударъ убилъ бы меня на мѣстѣ, а онъ даже не дрогнулъ. З. еще поплакалъ, потомъ поднялся и произнесъ:
— Да!—какъ будто отвѣтилъ учителю.
Мнѣ казалось, что онъ умнѣе всѣхъ, онъ знаетъ нѣчто, страдаетъ за что-то противъ воли. Никто его не понимаетъ, никто — кромѣ меня. Объ этомъ ударѣ по спинѣ я думалъ съ уваженіемъ.
Бракъ тети съ Г—имъ не былъ продолжителенъ: черезъ пять мѣсяцевъ они разошлись. Въ глубинѣ души я радовался этому: мой новый дядя мнѣ не нравился. Я стыдился его главнымъ образомъ потому, что у него во рту древняя Грецiя. Меня коробило, когда онъ говорилъ матери ‚ты‘. Какъ будто съ нимъ ворвалось что-то чужое, лишнее въ нашу тѣсную семью, гдѣ было столько тайнъ — отъ чердака до каштана.
Я полагалъ, что по случаю ухода тети отъ мужа снова будетъ балъ. Но ничего не было. Въ холодный весенній день тетя Катя уѣхала въ Америку. Рано утромъ носильщики, топоча, выносили вещи—какъ тогда рояль; откры-

вали вторую половину двери—это давало впечатлѣніе необычнаго, надежды, ожиданія. На двухъ извозчичьихъ пролеткахъ мы гремя отправились на вокзалъ. Я воображалъ, что весь городъ на меня смотритъ, люди думаютъ:

— Вотъ сидитъ Власъ. Онъ ѣдетъ на вокзалъ провожать свою тетю въ Америку. Смотрите, какое у него загадочное лицо.

— Да, но спокойное!—отвѣчаютъ другіе.

Вечеромъ была старуха Лызлова въ сѣромъ платкѣ. Мать начала ей жаловаться на тетю:

— Она называла меня сумасшедшей. Она развращала дѣтей. Сколько денегъ это стоило!

Она заплакала и сказала, молясь:

— Дай Богъ ей тамъ счастья!

— Будетъ счастлива. Конечно, Богъ. Америка хорошая страна. Будетъ счастлива—обѣщала Лызлова.

Самъ не знаю, почему я вдругъ спросилъ въ упоръ:

— Мама! А отчего застрѣлился нашъ отецъ?

— Иди, иди,—сказала мать, не посмотрѣвъ на меня:—ступай отсюда.

Тихо исчезла красивая тетя. Въ воспоминаніе о ней мнѣ осталось: множество стиховъ Некрасова, рой смутныхъ грѣшныхъ мыслей, нѣсколько новыхъ знакомыхъ и старинный романсъ, который не могу безъ волненія слушать:

Мѣ-ѣсяцъ плыветъ
По ночнымъ небеса-амъ,
Другъ мой прово-о-дитъ
Руко-ой по струна-амъ...

Да нѣсколько недѣль спустя Оля, роясь въ спальнѣ, нашла за комодомъ шитый голубымъ бисеромъ кошелекъ. Онъ странно близко подходилъ къ темно-зеленой книжкѣ ‚Poésie': какъ будто они были братъ и сестра.

Тетя не была счастлива въ Америкѣ—хорошей странѣ. Разъ въ годъ, приблизительно ко дню рожденія мамы, получались письма съ большой, заманчиво-чужой маркой. Она писала, что работаетъ въ электрической прачечной, другой разъ—что продаетъ газеты на улицахъ. Однажды прибыла

фотографическая карточка маленькой дѣвочки, похожей на тетю; это была моя двоюродная сестра, тоже Оля—въ честь нашей.

Потомъ письма прекратились. Моя бѣдная тетя, вѣроятно, умерла.

. . . . . .

Маленькое послѣсловіе.

Уже будучи студентомъ Академіи Художествъ, я на Рождествѣ посѣтилъ родной городъ. Гуляя по улицѣ, я встрѣтился съ бывшимъ вольноопредѣляющимся З. У него давно уже исчезли передніе зубы, вокругъ рта образовались двѣ складки, и я нѣсколько лѣтъ подъ рядъ думалъ, что онъ постоянно улыбается. Поэтому въ рѣдкія встрѣчи наши я всегда обращался къ нему съ шуткой и дѣлалъ веселое лицо, какъ—предполагалось—и у него. Говорили, что онъ много задолжалъ и нечисто.

Теперь мнѣ показалось, что онъ снова улыбается; я относился къ нему снисходительно, но въ то же время не желалъ показать своего превосходства надъ нимъ.

— Пріѣхали?—окликнулъ онъ меня.

— Нѣтъ еще—отозвался я.

— Молодецъ—сказалъ онъ:—художникъ.

— Отъ слова: ‚худо'?

Онъ какъ будто не разслышалъ; около рта были улыбающіяся ямочки.

— Помните, какъ вы боялись моей щетки?—сказалъ онъ:—помните?

— Какой щетки?

— Вотъ такъ.

Онъ обнялъ меня и потерся щекой о мою. Кто-то изъ прохожихъ остановился. Я ужъ брился нѣсколько лѣтъ и не почувствовалъ, что колетъ.

Я разсмѣялся, вспомнилъ Некрасова, и красный поясъ, и наши ставни, и многое, что тихо дремало въ памяти, какъ на кладбищѣ.

Утромъ въ городѣ заговорили о томъ, что бывшій вольноопредѣляющійся З. ночью отравился сулемой. Я съ ужасомъ понялъ, что онъ вовсе не улыбался; что я все время ему лгалъ; что прошелъ мимо, менѣе понявъ его, чѣмъ если бы это былъ житель иной планеты.

На похоронахъ я не былъ.

УЧИТЕЛЬ

Каждый день я надѣялся и уговаривалъ себя: сегодня онъ не придетъ... Но онъ приходилъ. Мнѣ казалось, что это лучшее время сутокъ — отъ двухъ до трехъ — и онъ кралъ его у меня. За этотъ часъ (такъ я думалъ) въ городѣ или даже на дворѣ случилось нѣчто особенное, выдающееся, и меня при этомъ не было... Я смотрѣлъ на круглый, крѣпкій, совершенно желтый отъ табачнаго дыма, чужой ноготь учителя, не слушалъ его объясненій и съ внутренними слезами досады, обиды и злобы думалъ, что все тамъ совершается безъ меня. Отъ этого чувства—что гдѣ-то что-то совершается безъ меня—я долго еще не могъ отдѣлаться.

Я презиралъ крылатку моего учителя—большую, тускло-зеленую, запыленную, чѣмъ-то пахнущую, его сигары, его желтый ноготь указательнаго пальца, его твердый выговоръ. Все, что онъ носилъ и что касалось его, было большое, враждебное, непріятное изъ чуждаго, неинтереснаго, большого міра, куда меня со временемъ толкнутъ—втолкнутъ, какъ бы я ни сопротивлялся. Учитель казался мнѣ посланнымъ оттуда, гдѣ работаютъ, курятъ, носятъ чѣмъ-то пахнущія, бѣдныя вещи, гдѣ растутъ волосы на пальцахъ и даже на ушахъ, гдѣ когда-то былъ страшный отецъ. При склоненной къ бумагѣ головѣ, при опущенныхъ глазахъ я временами ненавидѣлъ моего учителя и, — какъ было обычно для меня въ ту пору моей жизни, — тихо желалъ ему смерти.

Въ подкладкѣ его большой, бѣдной, пахнущей мѣховой шапки была надорвана матерія. Въ то время, какъ онъ бесѣдовалъ съ матерью, и она слушала его съ непонятной для меня почтительностью, я убѣгалъ въ переднюю, подпрыгивая, снималъ съ вѣшалки его шапку и, всунувъ въ прорѣху палецъ, съ трепетнымъ сердцемъ тихонько расширялъ отверстіе; слабо потрескивая, поддавалась бѣдная подкладка. Пульсъ во мнѣ глухо бился; должно быть, я былъ очень блѣденъ и очень серіозенъ въ эти минуты.

Мнѣ казалось, учитель хорошо знаетъ мое отношеніе къ нему, но притворяется, что не замѣчаетъ...

— Потому что онъ боится потерять урокъ; онъ бѣднѣе насъ, и мы ему платимъ — говорилъ я себѣ. Этими мыслями, сказанными почти вслухъ, я старался вызвать другія — мысли самобичеванія и самоосужденія... Я смутно

чувствовалъ, что, думая такъ про учителя, моя душа опускается въ темную яму, я дѣлаюсь не такимъ, какъ всѣ, долженъ притворяться, долженъ прятаться, всѣхъ передразнивать.

Однажды случилось такъ. Я не понималъ задачи съ двумя курьерами. Желтый, обкуренный крѣпкій палецъ напрасно двигался отъ А. къ Б. и обратно. Теперь къ моей скрытой ненависти прибавилось острое чувство оскорбленнаго самолюбія. Я чувствовалъ къ нему злобу за то, что не понималъ задачи. Въ горлѣ и во рту какъ бы торчкомъ стояли иглы. Не поднимая глазъ и будто всматриваясь въ цифры, я шевелилъ губами:

— Къ чему онъ приходитъ?—Пусть поскользнется на улицѣ и сломаетъ себѣ ногу... обѣ ноги...

Я увидѣлъ, что большой волосатый палецъ остановился, слегка согнулся, и желтый, низко обрѣзанный ноготь какъ будто не былъ ужъ такимъ крѣпкимъ.

— Можетъ быть онъ умеръ?—испугался я и быстро взлянулъ на учителя. Я встрѣтилъ его удивленный, слегка встревоженный взглядъ:

— Что съ тобою? Что ты тамъ шепчешь?—спросилъ онъ.

Мнѣ стало жгуче-стыдно. ‚Онъ тоже былъ маленькимъ!‘—сквозь внутреннія иглистыя слезы подумалъ я съ жестокимъ укоромъ себѣ. Задачу я быстро сообразилъ и рѣшилъ.

...Зимою былъ день рожденія учителя. Въ этотъ день мы не занимались, а читали ‚Сорочинскую ярмарку‘ Гоголя. Кажется, это первая книга, которую я прочелъ. Помню глянцевитую бумагу, шрифтъ, иллюстраціи и на желтенькой обложкѣ портретъ Гоголя...

Вижу сейчасъ себя, сидящаго на стулѣ, мои ноги не доходятъ до земли, вижу учителя и боковымъ зрѣніемъ—потому что нагнулся надъ книгой—окно съ двойнымъ переплетомъ рамъ. Ничего не случилось, никакого потрясенія, въ чемъ обычно нуждается память для того, чтобы закрѣпить моментъ. Но теперь, когда задумаюсь, мнѣ представляется, что я какъ бы нагнулся надъ мальчуганомъ — надъ самимъ собою, какимъ былъ двадцать лѣтъ назадъ—и изъ-за его плеча могу читать крупный милый шрифтъ на глянцевитой бумагѣ. Такъ, мы втроемъ въ комнатѣ: учитель и два я, раздѣленные двадцатилѣтнимъ промежуткомъ. Сидятъ они тамъ уже долго, долго и никогда не умрутъ— хотя въ этой комнатѣ давно живутъ другіе, потолокъ опустился, все въ ней старо, хмуро. А я—третій, здѣсь сидящій, медленно пропускаю передъ со-

бою эту картину, и, какъ на экранѣ кинематографа, она тихо уплываетъ. Тѣ двое—призраки моего ‚я‘ остаются тамъ, окутанные туманомъ, но неподвижные. А я, здѣшній, теперешній, медленно состарюсь и исчезну. Только прошедшее реально...

Послѣ чтенія учитель сказалъ матери, что пригласилъ меня къ себѣ. Это случилось впервые. До сихъ поръ я ни разу не подумалъ о томъ, какъ и гдѣ онъ живетъ, и эта мысль тихимъ укоромъ ударила меня противъ сердца. Только сравнительно недавно оставили меня эти тихіе удары совѣсти, укоры въ томъ, что я не задумывался надъ жизнью того или другого. Иногда я горько говорю себѣ: ‚Все равно. Мнѣ ужъ не отмыться‘... Но я знаю одинъ изъ путей спасенія: это—думать надъ существованіемъ другихъ людей, мысленно съ ними жить, мысленно сопровождать ихъ въ мелочахъ, издали входить съ ними въ комнаты, садиться за ихъ столъ... Я это знаю совсѣмъ твердо и молчу.

Учитель жилъ на кузницѣ, за рѣкой. Тогда эта рѣка казалась мнѣ мощной и значительной. Теперь она грязная, узенькая, фабрики отводятъ въ нее свои отбросы. У кузнеца рядомъ сдавалась комната, и тамъ жилъ мой учитель. Вѣроятно, тутъ было нѣчто идейное, потому что въ городѣ, конечно, могло бы найтись болѣе удобное помѣщеніе, чѣмъ то, которое находилось рядомъ съ безпокойной грохочущей кузницей. Въ узенькой съ досчатыми стѣнами комнатѣ стояла низкая желѣзная, въ рединѣ прогибавшаяся кровать. Я тотчасъ рѣшилъ впослѣдствіи поселиться непремѣнно въ такой же именно комнатѣ. И странно: тутъ же внутренне—осудилъ моего учителя; я слилъ себя будущаго съ нимъ теперешнимъ и, ставъ со стороны, презиралъ его (=себя) за то, что стѣны комнаты были досчатыя, а не оклеенныя обоями.

Отдаленно, краюшкомъ сердца я ждалъ угощенія: конфетъ, пирожныхъ, но столъ былъ голъ, прибранъ, на немъ горкой лежали безотрадныя книги. Этотъ голый столъ и безотрадныя книги, которыя всѣ надо было прочесть, исключали праздникъ, какъ суетный грѣхъ; при нихъ всѣ дни недѣли были одинаковы, безъ надежды на завтрашнее воскресеніе. Я почувствовалъ себя виноватымъ передъ учителемъ.

Вошелъ старый кузнецъ съ сѣдой длинной бородой, темной съ боковъ; брюки его были въ складкахъ, длиннѣе ногъ, и низко накрывали сапоги. Я видалъ его раньше. Онъ принесъ два яйца и черный хлѣбъ съ солью.

— Вотъ такъ угощеніе!—горестно испытывая свою злость, заставилъ я себя подумать.

Яйца были сварены въ смятку, меня отъ нихъ почти тошнило. Къ моему удивленію, старый кузнецъ сѣлъ вмѣстѣ съ нами за столъ. Я обидѣлся. Я подумалъ, что долженъ сію минуту встать, уйти, сказать что-нибудь рѣзкое, чтобы онъ не забывался. Но у меня не хватило мужества, я промолчалъ. Хвастаясь потомъ своимъ посѣщеніемъ кузницы, я не признавался, что кузнецъ сидѣлъ со мною за однимъ столомъ. Я упрекалъ себя въ томъ, что уронилъ честь нашей семьи и этотъ случай отложилъ въ свою ,копилку обидъ'.

. . . . . .

Приближалась весна. Съ сосулекъ у крышъ срывались капли и, упавъ на обсохшій тротуаръ, раздавливались на смерть, оставивъ черное, звѣздчатое пятно, которое медленно замерзало въ тѣни. Однажды — солнца вовсе не было—къ нашему каштановому дереву, которое поразительно похудѣло безъ листьевъ, какъ толстякъ послѣ болѣзни, вдругъ налетѣло нѣсколько сотенъ воробьевъ. Они были въ необыкновенномъ волненіи, прыгали на вѣтвяхъ, свистѣли, чирикали и кричали такъ, словно случилось нѣчто необыкновенное. Я услышалъ ихъ сквозь двойныя рамы, выбѣжалъ безъ пальто и шапки и повѣрилъ, что случилось нѣчто необыкновенное. Мать больно ущемила меня за ухо. Оно горѣло до вечера, и, засыпая, мнѣ казалось, что еще слышу сумасшедшій крикъ воробьевъ на похудѣвшемъ каштанѣ. Какъ будто мнѣ что-то обѣщали.

Потомъ пришелъ онъ — первый весенній день, голубоватый, высокій, очень длинный, какъ полтора вчерашнихъ... Онъ роется болью у сердца, тяжелитъ грустью глаза и безъ конца возитъ, возитъ по небу груды ватныхъ облаковъ...

Я утромъ выхожу въ тепломъ пальто — оторваны три пуговицы, но ужъ не стоитъ пришивать, — поднимаю голову и думаю отрывкомъ неизвѣстно откуда:

—И движется океанъ облаковъ.

Иду домой, гдѣ при входѣ такъ темно, что ничего не разбираю, хотя теперь полдень. Выхожу черезъ полчаса снова, иду къ желѣзнодорожной на-

сыпи и далѣе въ поле, вижу груды облаковъ, сваливающихся по круглой чашѣ, думаю:

— И движется океанъ облаковъ.

Выхожу снова послѣ обѣда. Мое пальто растегнуто, икры ногъ отъ усталости ноютъ совершенно такъ же, какъ и сердце: представляется, что тоже отъ грусти.

Странно: почки на сирени сдѣлались вдвое больше. Когда же? Это въ то время, когда мы обѣдали и Юрій разсказывалъ, что дорога къ Уніатскому кресту уже обсохла.

— И движется океанъ облаковъ — говоритъ кто-то за меня въ мозгу, а я, выходя къ мельницѣ, думаю, что надо же когда-нибудь повидать этотъ таинственный Уніатскій крестъ.

Икры ногъ ноютъ грустью и, можетъ быть, слегка простужены. Обсохли всѣ тротуары. Болятъ мускулы лба. Стыдно сознаться, но что-то уже стало привычнымъ, чуть-чуть прiѣлось: какъ слишкомъ длинный ‚интересный' разговоръ, когда пересыхаетъ горло.

Я снова дома и снова, несмотря на то, что вечеръ только-только тронулся, въ передней и столовой совершенно темно. Но топилась печка. Мать и Юрій на корточкахъ сидѣли передъ ней. Я недоумѣвающе смотрѣлъ на нихъ.

— Что вы сжигаете?

— Запри дверь и никому не смѣй говорить,—не глядя отвѣтила мать.

— Что же это за письма?—въ изумленiи спросилъ я.

— Молчи. Слышишь? А то всѣ будемъ въ Сибири.

Письма, которыя они сжигали, были безъ конвертовъ и перевязаны въ пачки тонкими, на видъ, крѣпкими бичевками. Мнѣ стало жаль этихъ бичевокъ: изъ нихъ можно бы что-нибудь сдѣлать.

— Дайте мнѣ бичевки—попросилъ я.

Мать ловко шлепнула меня по протянутой рукѣ, и Юрій, не оглядываясь, дѣловито замѣтилъ:

— Разъ!

— Дуракъ—отозвалась мать:—запри дверь.

Я былъ очень оскорбленъ и какъ всегда при обидахъ, какiя терпѣлъ отъ семьи, сталъ желать поскорѣе вырасти—показать имъ, показать всѣмъ—кто

собственно я... Когда получу медаль въ Академіи Художествъ, они увидятъ, какъ несправедливо со мной обращались.

Вечеромъ я гулялъ по нашему двору. На зыбко-синеватомъ ночномъ небѣ сиреневый кустъ вырисовывался всѣми вѣтками, и разбухшія за день почки, поставленныя косо одна противъ другой, дѣлали кустъ, ночь и меня чужими, новыми. Я повѣрилъ, что умру когда-нибудь и все же буду жить вѣчно. По лицу катились двѣ слезы. Каштанъ былъ такой же, какъ зимой— похудѣвшій толстякъ, но чувствовалось, что каждая вѣточка его уже живетъ, уже дрожитъ нѣчто подъ шаршавой корой. Онъ оживаетъ. Отъ этого я тоже счастливо кривилъ лицо и говорилъ себѣ, блаженно лая въ слезахъ:

— Ау! Ау! Ауа...

Когда вернулся домой, у насъ былъ учитель. Онъ иногда приходилъ къ намъ въ гости; я рѣшилъ, что будутъ карты.

— Ступай спать,—сухо сказала мать.

Я проснулся ночью отъ гула голосовъ и совершенно небывалаго у насъ въ домѣ звона шпоръ. Свѣтлѣли окна. Мнѣ показалось, что умерла мать. Я подумалъ, что жестокій Богъ заступился за меня и покаралъ ее смертью за сегодняшній шлепокъ по рукѣ. Въ глубинѣ души я не вѣрилъ этой мысли, но дразнилъ себя, чтобы потомъ легче было себя мучить.

Я наскоро одѣлся и открылъ дверь. Юрій былъ уже тамъ. Въ столовой горѣла лампа безъ матоваго колпака. Сидѣлъ учитель, и возлѣ него стояло двое жандармовъ. Полковникъ съ длинными черными усами, переходящими въ густыя, какъ будто приклеенныя баки, что-то писалъ. На его короткихъ пальцахъ росли волосы. Онъ носилъ кольца, какъ женщина. У моей матери были прекрасные умные серіозные глаза. Она куталась въ платокъ. Въ комнатѣ находились еще чужіе люди.

— Нѣтъ, ее никто не посмѣетъ оскорбить—подумалъ я.

Полковникъ и жандармы казались мнѣ изъ другого міра—быстраго, сильнаго, дѣльнаго, смѣлаго—я всецѣло былъ на ихъ сторонѣ. Одинъ изъ жандармовъ открылъ дверь въ гостиную, и я съ удивленіемъ увидѣлъ, что тамъ на зеленомъ диванѣ постлано, и, значитъ, учитель ночевалъ у насъ.

— Не смѣть—покойно сказалъ полковникъ, поднимая отъ бумаги не глаза, а брови, и подбородкомъ указывая на дверь. Жандармъ ловко и быстро притворилъ дверь. Мнѣ это тоже очень понравилось.

— Мы у васъ заберемъ вашего гостя—сказалъ полковникъ, вѣжливо и криво усмѣхаясь:—нѣтъ промокательной?

Я не понялъ, но почувствовалъ, что этотъ толстый съ короткой шеей, пахнущій духами офицеръ глумится надъ моей матерью и имѣетъ какую-то странную власть надъ учителемъ.

— Какъ онъ смѣетъ приходить ночью, будить всѣхъ? Она устала, она вѣдь устала!—усугублялъ я его вину.

Я зналъ, гдѣ промокательная бумага, но не далъ ему. Я долго смотрѣлъ на его лицо, чтобы запомнить.

Учителю не дали выйти изъ комнаты; жандармъ принесъ ему тускло-зеленую крылатку, барашковую шапку и галоши. Галоши были очень грязныя; вѣроятно, ему стало непріятно, что это всѣ видѣли, рѣшилъ я, и потому я не смотрѣлъ на нихъ.

— Крылатка! — усмѣхнулся полковникъ, оправляя сзади свою шинель, которая вышла горбомъ на спинѣ.

— А что?—тоже усмѣхнувшись, спросилъ учитель.

Усмѣхнулись они почти одинаково, но я почувствовалъ, что оба совершенно не поняли другъ друга.

— Его обыскали,—шепнулъ мнѣ Юрій, торжествуя, что всталъ раньше меня, а я опоздалъ.

Учитель, не спрашиваясь у полковника, какъ будто былъ одинъ въ комнатѣ, подошелъ къ матери и протянулъ ей руку. Она посмотрѣла на него умными, прекрасными серіозными глазами.

— Спасибо. Пррощайте.—сказалъ учитель твердо на ‚р‘, какъ всегда говорилъ.

Мать пожала его руку по мужски, некрасиво, крѣпко оттянувъ ее внизъ.

— До свиданія—проговорила она, не сводя съ него глазъ.

Мнѣ понравилось, что она въ ночной кофтѣ, въ платкѣ, не стыдится этого, держится гордо, скромно.

— Моя гордая мать, мой прекрасный учитель! — стонало у меня въ сердцѣ и захватывало дыханіе.

— Учись хоррошо, Власъ,—вдругъ сказалъ учитель и протянулъ мнѣ руку:— будь честнымъ, не бойся ихъ...

Онъ указалъ глазами на полковника. Тотъ сдѣлалъ знакъ. Его повели.

Мы побѣжали въ холодныя сѣни и на ночное доброе тихое крыльцо. По

дорогѣ я толкнулъ Юрія, смутно сознавъ это. Трудно было вздохнуть: какъ будто мнѣ въ сердце воткнули шпильку отъ маминой шляпы. Про Юрія я думалъ, что онъ совершилъ предательство, не разбудивъ меня во-время. Учитель снялъ свою барашковую шапку, посмотрѣлъ во внутрь на прорванную подкадку и снова надѣлъ. У воротъ стояли заготовленныя извозчичьи пролетки.

— Васъ отвезутъ въ Сибирь?—спросилъ я учителя. Жандармъ заслонилъ его отъ меня.

Я бѣжалъ за пролеткой и кричалъ, превозмогая иглу въ сердцѣ:

— Я порвалъ подкладку! Я порвалъ вашу подкладку! Я подлый...

Пролетка дѣлалась меньше; между мною и ею появлялась, выростая сама изъ себя, добрая свѣтлѣющая улица, какъ мать всѣхъ своихъ камней.

Мои шаги были—какъ это снится—мягки, безсильны, беззвучны. Я почувствовалъ у своей щеки выпуклости трехъ камней, и добрая улица приняла меня. У Юрія была разсѣчена кожа на лбу у глаза—такъ неосторожно я толкнулъ его. Кровь шла долго. Ее удалось унять къ самому утру, когда ему надо было отправляться въ реальное училище. Я узналъ объ этомъ позже.

КАТОРЖНИКЪ

Черезъ полтора года мы получили извѣстіе отъ учителя: къ намъ пришелъ каторжникъ Краснянскій.

Ждали его къ вечеру, мы очень волновались. Не могу до сихъ поръ объяснить, почему больше всѣхъ волновалась сестра Оля. Между тѣмъ, учителемъ она совсѣмъ не интересовалась, а Краснянскаго никто изъ насъ никогда не видѣлъ. Мы знали, подслушавъ разговоры взрослыхъ, что Краснянскій двѣнадцать лѣтъ назадъ былъ сосланъ въ Сибирь и только теперь вернулся.

— Двѣнадцать лѣтъ!—думалъ я въ ужасѣ, въ тихомъ ужасѣ виновности: меня еще на свѣтѣ не было. Значитъ, дѣйствительно до меня былъ этотъ городъ, были дома, улицы, облака, люди ходили, имѣли зонтики... Онъ тамъ сидѣлъ, закованный въ цѣпи, въ страшномъ холодѣ, а я воспользовался и появился.

Мнѣ казалось, что я воспользовался чѣмъ-то тайкомъ, безъ его вѣдома, въ его отсутствіи, въ то время, когда онъ, закованный въ цѣпи, дрожалъ отъ сибирскаго холода и рано вставалъ... Другіе заковали его, крѣпко держали, а я какимъ-то выгоднымъ для себя образомъ использовалъ его отсутствіе... И въ то же время, зная, что никто, никто не подслушаетъ и не прочтетъ моихъ мыслей, былъ доволенъ, что такъ именно и случилось: онъ долженъ тамъ вставать рано, въ шесть часовъ, работать, а я сплю до половины девятаго, у меня коллекція насѣкомыхъ, я рисую, буду знаменитымъ. И, думая такъ, я зналъ, что падаю въ яму все ниже, и говорилъ себѣ: но никто не подозрѣваетъ.

— Можетъ быть затворить ставни?—нѣсколько разъ спросила у матери Оля.

— Какія ставни? Глупости!

— А то увидятъ каторжника Краснянскаго.

— Только не разболтайте, слышите. Я не люблю, когда болтаютъ—отвѣтила мать разсѣянно.

Дѣйствительно, ставни Юрій прикрылъ раньше обычнаго. Мы окончательно увѣрились, что это б ѣ г л ы й каторжникъ.

Онъ бѣжалъ; на рукахъ повыше кисти фіолетовые слѣды кандаловъ, въ родѣ браслетовъ, и сбрита половина головы и бороды. Онъ носитъ черную барашковую шапку, надвинутую на самыя брови, и его крылатка застегнута до верху.

— Онъ можетъ притвориться, что у него зубы болятъ—даю я совѣтъ.

— Какъ?—спрашиваетъ Юрій, глядя выпученными глазами на Олю.

— Обвязать бѣлымъ платкомъ щеку тамъ, гдѣ сбрита борода.

— Нельзя—отвѣчаетъ Олѣ Юрій: а если его спросятъ, у какого зубного врача онъ лѣчится? Не сможетъ указать.

— У него выжжено на лбу каленымъ желѣзомъ—вдругъ говоритъ Оля, волнуясь.

Прокаленое желѣзо я совсѣмъ забылъ. Юрій тоже. Мы смотримъ выпученными глазами на Олю. Намъ обоимъ досадно, что объ этомъ вспомнила она, а не мы.

Отъ мысли объ этомъ ударѣ по лбу раскаленной печатью у меня тихо начинаютъ ныть грудобрюшная преграда и ноги выше колѣнъ; и хочется ѣсть.

Какъ всегда при мысли о физическомъ насиліи, слѣпо, смѣло причиненномъ другому—я кончикомъ сердца испытываю довольство и желаніе сдѣлать то же.
— Буква ‚К'—тихо говорю я.
— Почему? Да: Каторжникъ—соглашается тоже тихо Юрій.
— И Каторжникъ и Краснянскій,—совпадаетъ.
— Не всегда—для чего-то авторитетно замѣчаетъ Юрій.
— А я собираю коллекцію жуковъ и буду знаменитымъ — думаю я жестко и упрямо, нѣтъ, не думаю, а покрываю насильно этой мыслью всѣ другія.
Я держу себя такъ, заранѣе оборонясь отъ каторжника. Потому что онъ меня не любитъ, презираетъ, смотритъ свысока. Онъ знаетъ, что я здѣсь въ его отсутствіи обокралъ его, но противъ воли долженъ простить меня. Такъ какъ онъ каторжникъ, онъ долженъ дѣлать видъ, что великодушенъ, добръ, и не имѣетъ права быть злымъ, какъ бы ему ни хотѣлось этого. Въ глубинѣ же души онъ, конечно, не любитъ всѣхъ насъ—важнюка.
Оля надѣваетъ бѣлый передничекъ, какъ будто праздникъ. Я посмѣиваюсь надъ ней и ужъ не могу перемѣнить блузы, хотя только что хотѣлъ это сдѣлать.
— Тѣмъ хуже для него—говорю я упрямо и остаюсь въ старой блузѣ, у которой оторвавшійся наружный карманъ, вмѣсто того, чтобы пришить, я когда-то приклеилъ столярнымъ клеемъ.
Такъ какъ каторжникъ гордый, важный, втайнѣ намъ завидующій—онъ, конечно, заставитъ себя ждать и придетъ поздно, чтобы всѣхъ насъ помучить. Но вдругъ онъ входитъ. Онъ ли? Высокій, съ поднятыми плечами и ушедшими подъ лобъ голубыми, очень серіозными глазами. Между широкими плечами и глазами связь; отъ того, что плечи угловаты, широки, подняты къ затылку—глаза ушли подъ лобъ и строги; это какъ-то одно... У него свѣтлая, не очень длинная борода, небольшіе, негустые свѣтлые волосы, строгіе усы. Изъ-подъ отворотовъ чернаго ватнаго пальто виденъ невысокій бѣлый воротникъ и черный галстукъ. Онъ останавливается въ дверяхъ и смотритъ на насъ—на Юрія и Олю, я въ сторонѣ; мы тоже застыли, Оля покраснѣла; у нея съ лѣвой стороны лба спустилась прядь прямыхъ приглаженныхъ волосъ—это некрасиво. Мнѣ за нее стыдно передъ нимъ. Я ее осуждаю съ нимъ, и въ ту же секунду мое чувство бросается назадъ, я ужъ съ ней, сестрой, и мысленно даю ему отпоръ за его (=мою) осудительную мысль о ея некрасивыхъ волосахъ.

Такъ мы стоимъ нѣсколько секундъ, отворяется дверь, на порогѣ гостиной показывается мать.

Она встрѣчаетъ его точно такъ же, какъ полтора года назадъ ночью прощалась съ учителемъ: пожала его руку по мужски, некрасиво, крѣпко, оттянувъ ее внизъ. Она молчитъ и смотритъ на него умными, прекрасными серіозными глазами.

Это было такъ похоже, что я почувствовалъ неправду, ложь; мнѣ стало больно. Я не обвинялъ себя, что подсматриваю, но образъ матери, который тогда ночью я видѣлъ гордымъ и величественнымъ, тихо отплылъ отъ меня. Я отдалился отъ нея—мнѣ было горько. Никогда я ей не скажу объ этомъ, конечно... Мы отталкиваемъ людей, когда лжемъ передъ собой.

Каторжникъ снялъ пальто, они прошли, мы остались.

— Это онъ—сказала Оля, поправляя прядь некрасивыхъ волосъ.

Она одна не была разочарована. Но Юрій казался совсѣмъ озадаченнымъ, маленькій Вадимъ смотрѣлъ тупо, мнѣ было остро-горько отъ мыслей о матери.

— Потомъ додумаю—бросилъ я и началъ смѣяться.

— Вотъ такъ каторжникъ!—хихикалъ я: каленое желѣзо! Онъ и не думаетъ вовсе.

Юрій посмотрѣлъ на меня; я почувствовалъ, что онъ сейчасъ осудитъ меня, перейдетъ на ,его' сторону, и поспѣшилъ склонить его, не дать ему обдумать. Я сталъ у двери, держась за ручку такъ, какъ сейчасъ держался каторжникъ, втянулъ голову въ плечи, нахмурилъ свои рѣдкія брови и постарался придать лицу угрюмое выраженіе.

— Я вставалъ каждый день въ шесть часовъ утра. Мнѣ было холодно. Я убилъ пять бѣлыхъ медвѣдей—басомъ проговорилъ я, думая, что подражаю голосу каторжника и исподлобья оглядывая Юрія.

Юрій засмѣялся, Оля тоже.

— Видѣли его пальто? Замерзнешь! — и я показывалъ широкое, теплое на тяжелой ватѣ пальто гостя.

Мы обступили пальто, осматривая особенно внимательно подкладку.

— Волосы могли отрасти за это время—попробовалъ заступиться Юрій.

— Все равно было бы замѣтно, что одна половина больше—отвѣтилъ я: Можетъ быть онъ вовсе и не катор...

Тутъ я ощутилъ, что отъ его ватнаго пальто исходитъ темный запахъ

взрослыхъ. Съ необыкновенной ясностью я вспомнилъ учителя, его голосъ и желтый крѣпкій обкуренный ноготь. Я не докончилъ фразы, почувствовавъ, что лгу.

— Онъ каторжникъ. Видно—сказала Оля: Ты надъ всѣмъ смѣешься.

— Можетъ быть, и каторжникъ, только небольшой, такъ—отвѣтилъ я.

Но уже всѣ были за него и противъ меня.

— Въ сущности, за что его такъ уважаютъ?—началъ я ровнымъ, скромнымъ, ‚подколоднымъ' (какъ называла мать) голосомъ: Эка важность: убилъ человѣка! У него руки въ крови—вставилъ я гдѣ-то услышанную или прочитанную фразу:—Я не подамъ ему руки, если встрѣчу: не могу.

— Никого онъ не убивалъ—съ необыкновенной горячностью возразила Оля: онъ только получалъ письма.

— Какія письма?

— Такія письма. Юрій знаетъ. Пусть Юрій скажетъ.

— У него руки въ крови—упрямо повторилъ я.

— Глупости. Какія руки? Никого онъ не убивалъ,—съ загадочнымъ видомъ человѣка, посвященнаго въ тайну, сказалъ Юрій.

— Видишь? Дуракъ.

— А если даже убивалъ—что-жъ?—проговорилъ Юрій и едва замѣтно пожалъ плечами.

Мнѣ показалось, что онъ вовсе не рисовался. Онъ даже сказалъ это нѣсколько тише обычнаго, вскользь, какъ всегда говорятъ, не замѣчая, то, во что вѣришь больше всего.

Эту фразу, тонъ и едва замѣтное движеніе плечами я вспомнилъ впослѣдствіи въ одну очень страшную, обрушившуюся на насъ ночь.

Наша комната, гдѣ все было знакомо и такъ вросло въ наши дѣтскія мысли, что, казалось, никогда ужъ намъ не оторваться—вдругъ вся измѣнилась. Свѣтлый кругъ надъ лампой на потолкѣ теперь дрожалъ особенно, какъ будто былъ живой. Я давно и раньше подозрѣвалъ, что въ немъ живетъ душа—душа банкира Зака, умершаго весной; днемъ она носится по улицамъ, а вечеромъ прилетаетъ сюда и грѣется. Теперь сдѣлалось грустно. Дверь въ гостиную, куда ушли мать и каторжникъ, была плотно закрыта, и это немного напоминало тѣ, уже забытые вечера, когда являлся призракъ — человѣкъ съ небритыми щеками и повязкой наискось лба.

Юрій, поднимая брови, смотрѣлъ на меня въ упоръ выпученными глазами. Душа банкира Зака трепетно билась въ свѣтломъ пятнѣ, скользя по поверхности потолка и ударяясь о темный, для нея, вѣроятно, острый край вокругъ лежащей тѣни.

— Ты не знаешь. Онъ страдаетъ за всѣхъ. Если такихъ, какъ онъ, будетъ много—сто тысячъ, то измѣнится вся жизнь. Никто не будетъ голодать. Никто не будетъ умирать съ голоду. Ты ничего не читалъ, потому говоришь.

Я былъ изумленъ этими словами, которыя слышалъ въ первый разъ. По поднятымъ бровямъ Юрія, по тому, что онъ старался не моргать глазами, я чувствовалъ и вѣрилъ, что это правда, хотя и не понималъ ея. Но отвѣтилъ механически, чтобы скрыть свое волненіе:

— Если онъ за меня страдаетъ, то я его не просилъ объ этомъ. Спасибо.

Уже на половинѣ фразы вспомнилъ свою мысль о томъ, что я воспользовался, что живу за счетъ каторжника. Можетъ быть, Юрій угадалъ мои думы—стыдно!

— Онъ за народъ страдаетъ—негромко отвѣтилъ Юрій.

— За кого-о?—спросилъ я. У меня колотилось сердце, щемило, хотѣлось ѣсть. Мнѣ не отвѣтили, и Оля неожиданно начала плакать, отвернувшись къ стѣнѣ и держа руки подъ чистымъ передникомъ—что запретила мать.

Я съ ужасомъ смотрѣлъ на Юрія, но онъ былъ совершенно неподвиженъ, какъ будто ничего не слышалъ и не видѣлъ. Вся комната была иной, вздохнувшей... Вадимъ подошелъ къ Олѣ и началъ:

— Что я тебѣ сдѣлалъ, что ты пла...

Онъ одинъ во всей нашей семьѣ не боялся говорить вслухъ ‚стыдныхъ' словъ. Дверь отворилась, и мать, не глядя на меня, а въ пространство,—что всегда было обидно отъ мысли будто я, дѣйствительно, часть комнаты,—сказала:

— Власъ, покажи твои...

Она увидѣла плачущую Олю и возлѣ нея Вадима. Повидимому она подумала, что Вадимъ обидѣлъ Олю, и какъ-то вскользь тупо-увѣренно ударила его два раза по рукѣ и продолжала:

— Покажи твои рисунки.

Я вошелъ къ каторжнику со своими бумагами и, когда переступалъ порогъ, почувствовалъ себя виноватымъ передъ Юріемъ въ томъ, что онъ не рисуетъ, онъ долженъ остаться тамъ, онъ не будетъ знаменитымъ.

— Это Власъ, мой второй—сказала мать Краснянскому, дѣлая рукой немного театральный, какъ всегда при постороннихъ, жестъ.
Каторжникъ внимательно и серiозно посмотрѣлъ на меня ушедшими подъ лобъ глазами, которые имѣли непосредственную связь съ поднятыми широкими плечами, ничего не сказалъ и наклонился надъ рисунками. По тому, какъ и куда онъ смотрѣлъ, я сразу рѣшилъ, что онъ ,не понимаетъ', онъ— ,нѣтый', какъ я называлъ чуждыхъ искусству, въ отличiе отъ ,датаго', какимъ былъ, напримѣръ Генштейнъ и даже нашъ Вадимъ. ,Нѣтый' всегда спрашивалъ: ,а что это изображаетъ?' или говорилъ: ,не похоже'. И тогда я разговаривалъ съ нимъ только шутками, имитируя кого-то, смѣша. ,Нѣтый' считалъ меня веселымъ, ,датый'—печальнымъ.
Я уже не интересовался мнѣнiемъ каторжника и любопытно уставился на его большой, розовый, въ вискахъ сильно сдавленный лобъ: онъ былъ чистъ, ни слѣда каленаго желѣза.
— Что-жъ,—сказалъ каторжникъ, и я едва успѣлъ опустить глаза на нѣсколько сентиметровъ:—будетъ художникомъ.
Мать сдѣлала строгое лицо. Она была ,нѣтая' и не любила, если насъ хвалили вслухъ.
— Мнѣ про васъ разсказывалъ вашъ учитель—вдругъ обратился ко мнѣ каторжникъ, забывая мои рисунки и этимъ причиняя мнѣ тонкую боль обиды... Но я уловилъ ,васъ'—мнѣ никто не говорилъ ,вы'—и раскрылъ ротъ.
— Онъ кланяется вамъ, не забылъ васъ.
— Ну...—сказала мать:—слышишь?
— Вашъ учитель говорилъ, что вы способный и добрый мальчикъ. Онъ разсказывалъ, что вы порвали подкладку его пальто.
— Что?—изумленно спросила мать.
— Шапки—говорю я, давясь и страшно краснѣя:—не пальто. Пальто я не трогалъ.
— Онъ очень смѣялся, когда говорилъ мнѣ. Я ужъ не помню. Вашъ учитель хорошiй и честный человѣкъ. Не забывайте его.
Я оставилъ рисунки и вышелъ, не простившись, грубо, съ сердцемъ переполненнымъ соленымъ холодомъ. У меня изрѣдка бывали такiя минуты, и тогда меня не останавливали и не смѣли наказывать.
Я надѣлъ пальто и фуражку.

— Куда ты?—спросила изумленно Оля.

Ея слезы уже высохли, Юрія не было въ комнатѣ.

Я ушелъ въ глубь двора и спрятался, дожидаясь за каштановымъ деревомъ. Отсюда трудно слѣдить, но я увѣренъ въ своихъ зоркихъ глазахъ. Когда выйдетъ каторжникъ, я подойду къ нему и скажу:

— Возьмите меня съ собой. Вы мнѣ все разскажете. Я буду ежедневно вставать въ шесть часовъ утра и работать. Буду жить въ комнатѣ безъ обоевъ и съ низкой желѣзной кроватью. Я могу быть очень полезенъ: буду рисовать и продавать свои рисунки. Могу увеличивать съ фотографической карточки, и будетъ похоже. Да и сколько мнѣ нужно? Мнѣ много не нужно: десять рублей въ мѣсяцъ.

...Здѣсь холодно. Дуетъ вѣтеръ, продирается сквозь вѣтки. Каждая отдѣльно и очень скучно рисуется въ сѣромъ ночномъ небѣ. Небо сѣро ужъ нѣсколько мѣсяцевъ—день и ночь. Особенно утромъ. Небо сѣро, и оттого всѣ крыши въ нашемъ городѣ унылы.

— Я знаю, кто вы: вы бѣглый каторжникъ. Но не бойтесь меня. Я васъ не выдамъ. Пусть мнѣ выжигаютъ на лбу каленымъ желѣзомъ, а я буду смѣяться надъ ними, и ничего не скажу.

Для того, чтобы доказать себѣ свою выносливость и силу характера, я сую въ ротъ свою лѣвую руку и сильно стискиваю мясо зубами.

На дворѣ тихо... Неужели этотъ каштанъ такъ въ темнотѣ и холодѣ проводитъ всю ночь? И всю зиму? Я дотрагиваюсь до его суровой, жесткой коры и вдругъ представляю себѣ высокаго слѣпца, который сидитъ съ дѣвочкой у вокзала и проситъ милостыню.

Я немного забываю боль въ лѣвой рукѣ и то, зачѣмъ я здѣсь стою и вижу высокаго слѣпого.

Онъ сидитъ у ступенекъ подъ большимъ вокзальнымъ окномъ; похоже, что тамъ бросили куль, который забыли сдать въ багажъ. У него темная, длинная, жесткая борода (кора каштана... холодно! поздній вечеръ!..) и густыя нахмуренныя брови. Эти брови и тѣнь отъ нихъ почти закрываютъ слѣпые глаза; его слѣпоты не видятъ, легко пройти мимо нея, а для него это источникъ доходовъ, существованія. Чтобы подчеркнуть слѣпоту и привлечь вниманіе, онъ на щекѣ вокругъ глазъ провелъ углемъ двѣ аляповатыя, неумѣло вычерченныя дуги.

Я слышалъ, какъ два офицера, садясь въ дрожки, засмѣялись, увидѣвъ это лицо слѣпого.

— Неумѣлое шарлатанство—сказалъ одинъ:—только бы выманить.

— Гримъ...

Они уѣхали.

Но высокій человѣкъ съ дѣвочкой, которую онъ обнимаетъ, дѣйствительно, слѣпъ.

...Все холоднѣе. Сколько времени я ужъ такъ стою? Можетъ быть, каторжникъ ушелъ отъ насъ какъ-нибудь иначе: напримѣръ его выпустили черезъ заднее окно въ сосѣдскій дворъ.

...Я увижу учителя и ихъ всѣхъ. Они мнѣ скажутъ. Никто не будетъ голодать, никто не будетъ умирать съ голоду—говоритъ Юрій. Значитъ, и слѣпой у вокзала тоже. Какъ странно: я его теперь вспомнилъ, а оказывается, это именно и нужно было. Слѣдовательно, не я думаю, а кто-то другой думаетъ мною. Это началось съ коры каштана... Все не случайно. Все имѣетъ связь.

У меня колотится сердце отъ сознанія глубины этой мысли. Тамъ будетъ все другое. Я напишу оттуда письмо къ матери: ‚Милая мамочка, дорогая, святая. Рокъ благословилъ меня. Не жалѣй обо мнѣ'. Она будетъ сидѣть съ поджатыми губами и блѣдными неупругими щеками.—Гдѣ вашъ сынъ?—спросятъ.—Мой сынъ?—она сдѣлаетъ немного театральный жестъ:—онъ...

Звуки. Шаги. Глаза, особенно правый, моментально наливаются слезами не чувства, а простого волненія. Я выхожу изъ-за ствола каштана, дѣлаю нѣсколько шаговъ, наклоняюсь, чтобы побѣжать за каторжникомъ, и—внезапно останавливаюсь.

Впереди меня изъ-за сажени дровъ, сложенной у сарая, появляется какой-то человѣкъ и нагоняетъ каторжника. Это шпіонъ—мелькаетъ у меня въ первое мгновеніе. Это Юрій—вижу я во второе.

Какъ я за каштаномъ, такъ онъ здѣсь за сложенной саженью ждалъ Краснянскаго. Видѣлъ ли онъ, какъ я вышелъ? Догадался ли о моемъ намѣреніи? Такъ я этого и не выяснилъ. Онъ не подозрѣваетъ, что я, тихо, глубоко ужаленный и въ то же время покорный, словно подсмотрѣлъ чужую великую тайну, отошелъ молча... Когда потомъ онъ кричалъ на меня, однажды попортилъ мои краски, я не возражалъ, а думалъ, не поднимая глазъ:

— Я видѣлъ. Если бы ты зналъ, что я видѣлъ, то не ругалъ бы и не портилъ красокъ.

...Я поддался назадъ и глядѣлъ, не чувствуя холода. Юрій подходилъ къ каторжнику. Тотъ живо обернулся и спокойно стоялъ, засунувъ руки въ карманы. Жуткая мысль, что Краснянскій, принявъ Юрія за шпіона, можетъ его застрѣлить, сейчасъ же исчезла. Я не слышалъ, о чемъ они говорили, плохо видѣлъ и совершенно не понимаю, какимъ образомъ мнѣ все-таки сталъ извѣстенъ ихъ разговоръ.

Юрій подошелъ и снялъ шапку. Краснянскій спокойно, не очень вѣжливо отвѣтилъ.

— Можно съ вами поговорить?—сказалъ Юрій.

— Кто вы?—спросилъ каторжникъ.

Юрій не понялъ, не разслышалъ.

— О разномъ. О народѣ,—отвѣтилъ онъ.

— Кто вы?—спросилъ еще разъ Краснянскій совершенно тѣмъ же тономъ.

Тогда Юрій понялъ и объяснилъ. Кажется онъ даже добавилъ:

— ...младшій братъ показывалъ вамъ свои рисунки.

Оба медленно подходили къ воротамъ. Юрій засунулъ руки въ карманы пальто такъ же, какъ каторжникъ. Я увидѣлъ въ первый разъ, что у Юрія уже начинаетъ сгибаться спина, онъ дѣлается сутуловатымъ, какъ, вѣроятно, тотъ человѣкъ съ рыжими усами въ отложномъ воротникѣ и съ черной повязкой. Что-то влечетъ его впередъ, неизбѣжно, неминуемо, и надо слѣдовать за этимъ. Пройдетъ годъ, два, и меня оно повлечетъ за собой, вырветъ отсюда. Но я моложе, — радостно думаю — ощущаю я, — и въ этой тайной радости чувствую, что виноватъ передъ Юріемъ непоправимо. Они скрылись; на дворѣ подъ зимней сѣрой ночью все сдѣлалось попрежнему молчаливо, обыденно и скучно-грустно. Какъ будто всѣ предметы говорили: намъ холодно, мы ни о чемъ не думаемъ и вообще ничего не было, намъ просто холодно.

Дома мать и Оля были заняты бѣльемъ. Послѣзавтра большая стирка. Всѣ комнаты, особенно кухня, будутъ наполнены теплымъ мыльнымъ воздухомъ, отъ котораго слегка тошнитъ, при которомъ я перестаю вѣрить, что сдѣлаюсь художникомъ. Три дня будетъ скверный обѣдъ.

На меня онѣ не взглянули, разбрасывая грязное бѣлье въ кучки; Оля записывала его въ книжечку съ зеленымъ кожанымъ переплетомъ. Когда мама была дѣвушкой, это былъ ея альбомъ.

Вся комната сдѣлалась прежней, обычной, и я принадлежалъ ей всецѣло и буду принадлежать—до тѣхъ поръ, пока то неизбѣжное, что уже согнуло спину Юрія и сдѣлало похожимъ на отца, не увлечетъ меня съ собой...

Пришелъ Юрій. Въ его сѣрыхъ, слегка выпуклыхъ глазахъ я ничего не увидѣлъ; онъ не глядѣлъ на меня, не былъ взволнованъ. Вѣроятно, у него много такихъ тайнъ, и онъ не хвастаетъ. Мнѣ до боли стало жаль его великой жалостью. Показалось, что я вдругъ увидѣлъ его будущее.

На потолкѣ въ свѣтломъ кругѣ надъ лампой билась душа банкира Зака, ударяясь о темные, для нея острые края тѣни.

Дальше потянулись обычные, медленно отваливающіеся дни, которые не запоминаешь и счетъ которыхъ знаешь потому, что въ воскресенье надѣваешь свѣжую сорочку.

Укушенная подъ каштаномъ лѣвая рука еще болѣла нѣсколько дней. Далѣе и эта боль тихо растворилась и исчезла въ однообразіи сѣрыхъ волнъ времени.

ОБИДА

Лѣтъ до четырнадцати я воевалъ съ жуликами. Употребляю это слово вовсе не въ обычномъ, обидномъ смыслѣ. Я тогда полагалъ, что они именно такъ и назывались: существуютъ солдаты, пожарные, евреи, мальчики и дѣвочки и—жулики. Всѣ тѣ мальчики, которые не имѣли подтяжекъ и были босы, назывались жуликами. Отличительная черта жуликовъ состояла также въ томъ, что они не ходили, а бѣгали. Они были грязны, умѣли громко свистать, заложивъ въ ротъ пальцы обѣихъ рукъ, и никоимъ образомъ не могли бы попасть въ реальное училище и носить форму. Между тѣмъ, мы—всѣ мы—никогда не бывали босы, на улицахъ не свистали и носили форму.

Конечно, это были бѣдныя дѣти рабочихъ и ремесленниковъ, сыновья сапожниковъ, ткачей, кровельщиковъ. Но тогда это не приходило мнѣ въ голову. Потому что, если дѣти рабочихъ, то вѣдь должны быть и дѣвочки также: дѣвочекъ не было, то-есть, я тогда не замѣчалъ, не видѣлъ ихъ.

Война моя съ жуликами началась незадолго до моего поступленія въ реаль-

ное училище. Вышло такъ, что виновникомъ этихъ отношенiй былъ я: самъ не зная, не сознавая того, что дѣлаю, я вооружилъ этихъ мальчиковъ противъ себя.

Помню, уже наступалъ вечеръ. Я возвращался отъ моего друга Т. Въ рукахъ у меня былъ учебникъ ариѳметики и тетрадки: вмѣстѣ съ Т. мы готовились къ прiемному экзамену.

Около моста я остановился, облокотившись о перила. Посерединѣ маленькой, теперь оранжевой рѣчки плыла черная, какъ большая запятая, вѣточка и медленно приближалась къ деревянному мосту. Предстояло довольно трудное дѣло: нацѣлиться плевкомъ такъ, чтобы попасть въ черную вѣточку именно въ то мгновенiе, когда она нырнетъ подъ мостъ... Учебникъ ариѳметики и тетрадки я положилъ возлѣ себя на деревянныя некрашенныя лоснящiяся перила, уже охлажденныя низкимъ вечеромъ. Когда шелъ туда, помню, они были горячи. Я уставилъ глаза, вытянулъ губы и отъ напряженiя не замѣчалъ, что происходитъ вокругъ. Вѣтка тихо подплывала... Можетъ быть, къ ужину будетъ редиска—подумалъ я.

Рядомъ я почувствовалъ чужое: двое мальчиковъ босыхъ, безъ подтяжекъ стояли у перилъ и смотрѣли по тому же направленiю—въ оранжевую воду. Не разглядѣвъ ничего любопытнаго, они повернулись ко мнѣ. Черный съ продранной соломеной шляпой безъ ленты дотронулся до моихъ тетрадокъ.

— Что это?—спросилъ онъ заинтересованно и дружелюбно.

Я покраснѣлъ, заволновался. Съ незнакомыми я разговаривалъ, какъ съ примиреннымъ врагомъ: стыдился, избѣгалъ и тайно любилъ его. Это еще долгое время еще жило во мнѣ.

Второй мальчикъ съ разрѣзанной, какъ у зайца, верхней губой тоже придвинулся.

— Я занимаюсь. Учусь,—отвѣтилъ я и потянулъ свертокъ къ себѣ.

— Покажи.

— Нѣтъ,—почему-то сказалъ я и увидѣлъ, какъ черная изогнутая вѣтка нырнула подъ мостъ:—вамъ нельзя.

— Почему намъ нельзя?—спросилъ мальчикъ съ заячьей губой.

— Я осенью буду держать экзаменъ въ реальное училище.

Оба смотрѣли на меня внимательно. Первый мальчикъ, не снимая шляпы, черезъ прорѣху почесалъ голову.

— Вамъ этого не нужно,—добавилъ я серіозно объясняя:—вы жулики.

Я не понималъ, зачѣмъ тотъ, у котораго была разрѣзана губа, сказалъ уходя:

— Мы тебѣ еще покажемъ.

Мнѣ показалось, что я ослышался. Черезъ полчаса за свѣжей редиской (я угадалъ!) я подумалъ, что хорошо бы устроить себѣ такую губу и попробовалъ приладить пальцами—какъ выйдетъ.

Объ этомъ случаѣ я совершенно забылъ, а черезъ нѣсколько дней издали увидѣлъ на улицѣ моего знакомаго въ соломеной шляпѣ. Онъ несъ какое-то ведро и рядомъ съ нимъ шелъ веснущатый мальчикъ. Я не зналъ какъ быть—поклониться ему или нѣтъ и подумалъ, что лучше всего перейти на другую сторону. Я уже сходилъ съ тротуара, какъ услышалъ голосъ:

— Вотъ онъ самый.

Я приготовился дружелюбно улыбнуться, но въ то же мгновеніе что-то больно ударило меня сзади по шеѣ — какъ бы глыба земли упала. Обернувшись, я увидѣлъ, что веснущатый бѣжитъ вдоль улицы, быстро разбрасывая коричневыя ноги, и исчезаетъ въ проходномъ дворѣ.

— Это онъ меня ударилъ. Меня! Меня!—скорбно удивлялся я, стоя посреди улицы, красный, растерянный, огорошенный. Пожилой господинъ, при встрѣчѣ съ которымъ я дѣлаль видъ, что не знаю его, остановился и спросилъ:

— Что случилось?

Изъ табачной лавчонки вышла женщина и тоже остановилась возлѣ. Ихъ соболѣзнованіе было какъ бы подчеркиваніемъ. Я сказалъ громко:

— Свиньи.

И ушелъ, не оглянувшись.

. . . . . .

Странно: я вовсе не удивлялся и не спрашивалъ себя — за что ударили? Но былъ угнетенъ, раздавленъ мыслью, что ударили именно меня—меня, Власа, будущаго художника, меня, у котораго мать, братья, который видитъ такіе интересные сны, гуляетъ по улицамъ, лежитъ подъ деревомъ въ лѣсу, замирая подслушиваетъ подъ окномъ, какъ у Дорозовыхъ играютъ на роялѣ, ждетъ, ждетъ чего-то каждый день съ утра и каждый вечеръ. Показалось, что все разомъ потускнѣло, стало маленькимъ; меня оттуда прогнали, вытолкнули, и это видѣли чужіе.

— Почему этого не случилось съ Т.?—горестно раздумывалъ я:—Т. маленькій, шепелявитъ, боится лошадей, часто не понимаетъ шутокъ, ему это подходитъ. Онъ легче бы это перенесъ, а я бы разсмѣялся... Въ сущности для него это безразлично, черезъ дня два навѣрное забылъ бы... А я буду помнить долго — годъ, два года: это время погибло для меня, я заклейменный... Ахъ, скорѣе бы прошелъ годъ!

Теперь я долженъ присоединить эту обиду къ прошлымъ, къ прежнимъ и дополнить свою ‚копилку обидъ'.

Копилка эта помѣщалась въ кухнѣ въ жестяной трубѣ, поперечно соединяющей плиту съ печью. Печь эту въ кухнѣ никогда не топили, да и неизвѣстно, для чего ее клали. Жестяная труба шла высоко подъ потолкомъ, была четыреугольной формы и выкрашена известкой. Посерединѣ ея была устроена вьюшка. Такъ какъ печь не топили, до вьюшки этой никто не дотрагивался— никто, кромѣ меня. Здѣсь я устроилъ свою копилку обидъ.

Послѣдній разъ я отворилъ вьюшку зимою, тогда обидѣла мать — ‚тихо', потому что бывали и ‚громкія' обиды, какъ эта отъ жулика... У насъ были гости, засидѣлись; по обыкновенію, меня послали привести извозчика, а за одно купить на гривенникъ сушеной малины для Оли: она опять была простужена.

Я бодро побѣжалъ къ ратушѣ, обычной стоянкѣ извозчиковъ. Было холодно, гривенникъ я сжималъ въ кулакѣ. Малину я рѣшилъ купить послѣ, вскочилъ въ пролетку моего знакомаго Чмута и сталъ на подножку совершенно такъ же, какъ это дѣлаетъ брандмейстеръ, отправляясь съ обозомъ на пожаръ. Желая ухватиться за металлическую раму козелъ, я протянулъ руку и забывшись разжалъ кулакъ. Гривенникъ выпалъ, ударился о колесо и исчезъ въ снѣгу. Около десяти минутъ всѣ извозчики рылись въ темномъ холодномъ снѣгу. Меня тронула и конфузила ихъ заботливость. Опечаленный, блѣдный я разсказалъ матери о потерѣ и ждалъ сочувствія.

Она холодно и зло сжала губы и сказала:

— Конечно. Полчаса катаются на извозчикахъ, платятъ, а потомъ говорятъ: потерялъ. Сестра же пусть болѣетъ безъ лѣкарства. Да?

Рано утромъ, когда прислуга ушла за мясомъ, я придвинулъ къ трубѣ высокій кухонный столъ, влѣзъ на него и открылъ свою вьюшку. Слѣва стояла коробка изъ подъ папиросъ ‚Бабочка', 25 штукъ — 10 копѣекъ. Въ ней ле-

жало нѣсколько записочекъ, сложенныхъ такъ, какъ въ аптекѣ заворачиваютъ порошки. Я добавилъ новую:

— Я не былъ виноватъ—Чмутъ—гривенникъ—двадцать минутъ одиннадцатаго, вечеръ, 18 февраля 188* года.

Всѣ эти числа имѣли что-то общее: 18-ое февраля, 11-ое марта, 1-ое октября, 16-ое (вѣроятно?) іюля 1885 года... 16-го іюля была первая записка, тоже ,тихая'. Помню, возвращались изъ лѣсу моя мать съ двумя дамами, я съ сыномъ одной изъ дамъ шелъ впереди. Этотъ мальчикъ запѣлъ стройно и длинно, какъ будто тянулъ бѣлую нитку. Я попробовалъ подражать ему, тоже началъ пѣть, но у меня не выходило легкой, строгой, точной ноты; я не понималъ почему.

Когда чужой мальчикъ окончилъ, дамы сзади долго молчали, и моя мать сказала первая:

— Почему ты не умѣешь такъ пѣть, ты?

Это я записалъ впослѣдствіи, подчеркнулъ ,ты' и положилъ въ коробочку ,Бабочка'.

Я зналъ числа этихъ дней обидъ наизусть и, когда приближалась годовщина, я былъ въ тревогѣ, ждалъ чего-то. Кромѣ того, комбинировалъ цифры, складывалъ, дѣлилъ, вычиталъ—и думалъ открыть тотъ таинственный законъ, по которому въ нежданной ярости на меня обрушивались ранящія душу обиды. Я не думалъ о мести, я не хотѣлъ этого. Конечно, у меня была злоба противъ обидчиковъ; но не для того я держалъ запертыми свои обиды въ черной, темной жестяной трубѣ, чтобы впослѣдствіи какъ-нибудь расчитаться съ обидчиками. Я смутно чувствовалъ, глухо подозрѣвая, что обидчики не свою волю исполняютъ, а что кто-то прячется за ними, посылая противъ меня въ тѣ таинственныя минуты, когда общая сумма мѣсяца, года и дня дѣлилась на три при условіи, что ночью былъ дождь... Я не смѣлъ думать яснѣй, не смѣлъ назвать его имени—ночью, когда въ душной, колючежаркой постели думалъ какъ въ черной (не только ночной) темнотѣ, въ жестяной трубѣ лежатъ обрушившіяся на меня обиды.

Какъ странное орудіе, какъ злую памятку, какъ неосторожныя его записки хранилъ я свои обиды, и когда-нибудь предъявлю ихъ ему—когда-нибудь ему...

...Снова я стою на бѣломъ некрашенномъ кухонномъ столѣ, такъ часто и тщательно мытомъ... Два часа тому назадъ кончился обѣдъ. Въ кухнѣ уже

убрана посуда, запрятаны въ шкафы чистыя, кусочками поблескивающія тарелки, теперь благородныя,—которыя гадятъ люди. Вдоль стѣны узкими полосами сверкаетъ мѣдная и жестяная посуда, холодныя кастрюли и очень тяжелая ступка, пахнущая горькимъ миндалемъ и отчасти чеснокомъ — какъ тотъ подсвѣчникъ. Прислуги нѣтъ, ушла въ городъ; куда-то скрылся Юрій, прилегла мать. Въ домѣ та странная атмосфера неподвижности и безмыслія, которая бываетъ въ провинціи въ іюнѣ, при солнцѣ, отъ четырехъ до шести... Я стою на некрашенномъ, тщательно мытомъ кухонномъ столѣ, бьется сердце, я отворяю вьюшку, достаю коробочку ‚Бабочка' и кладу въ нее записку, сложенную такъ, какъ въ аптекахъ заворачиваютъ порошки:

— Въ веснушкахъ—черныя ноздри—пусть будетъ проклятъ—14 іюля 188*—6 часовъ 22 минуты.

Слышу какъ жужжатъ мухи. Слышу, какъ мухи жужжатъ невидимо среди молчаливой кухни, холодныхъ чистыхъ, аккуратно разставленныхъ кастрюль и тяжелой мѣдной ступки. Даже веревочка, на которой она привѣшена, пахнетъ горькимъ миндалемъ и—отдаленно—моею матерью, праздникомъ...

Стыдно бывать въ кухнѣ—такъ говорятъ мать и Оля, но странно замираетъ сердце, недоумѣнно и очень серіозно здѣсь теперь, когда чисто, невидимо и тягуче жужжатъ мухи. Никогда потомъ я не могъ забыть этого провинціальнаго, робкаго и серіознаго звука, который слышалъ въ кухнѣ и изрѣдка раннимъ утромъ въ столовой, въ праздникъ, когда въ окно косо сіяютъ лучи солнца и еще никто не всталъ.

Шорохъ. Я быстро прячу ‚Бабочку' съ лѣвой стороны трубы, закрываю вьюшку, нѣсколько маленькихъ плоскихъ треугольныхъ обломковъ известки падаютъ на мой рукавъ и на некрашенный столъ; я соскакиваю, привожу все въ порядкъ и юрко бѣгу изъ кухни на чердакъ. Тамъ на двухъ балкахъ еще видны остатки веревокъ—тѣхъ качелей, которыя я прежде устраивалъ себѣ и которыя погибли однажды во время большой стирки, когда для тяжелаго мокраго глуповатаго бѣлья не хватало веревокъ.

Здѣсь я опять думаю: можетъ быть, между поломъ чердака и потолкомъ нашей квартиры есть потайная комната, о которой не знаетъ никто... Какъ хорошо было бы устроить тамъ свою штабъ-квартиру!.. О, я потерянный, посрамленный съ грудой неискупленныхъ обидъ на темени...

Года три длилась моя война съ жуликами. Эти босые бѣгающіе мальчики—сыновья мелкихъ мастеровыхъ и ткачей безъ подтяжекъ и въ соломенныхъ продранныхъ шляпахъ знали меня хорошо и, гдѣ могли, досаждали. Они всѣ были между собою знакомы и какъ бы образовали одну армію, одну шайку, которая соединилась противъ меня. Я хотѣлъ мира, тишины и дружбы, а былъ—центромъ ихъ вражды и ненависти. Долгое время я не могъ понять, какъ и почему это случилось. Я очень страдалъ. Особенно мучилъ меня тотъ веснущатый, маленькій, страшный, что ударилъ меня 14-го іюля въ 6 часовъ 22 минуты. Время отъ времени съ промежутками въ полгода онъ неслышно босыми ногами сзади подкрадывался ко мнѣ, давалъ звонкую оглушающую пощечину и убѣгалъ. Каждый разъ я бывалъ несчастенъ. Съ безсильной злобой, почти воя отъ плача, я вспоминалъ этотъ затаенный близкій шорохъ, который выросталъ сзади меня за двѣ-три секунды до пощечины. Я давалъ себѣ слово, клятву тотчасъ-же, моментально обернуться, когда въ другой разъ услышу подобный шорохъ. Но проходило шесть-восемь мѣсяцевъ и случалось то же: я не успѣвалъ направить волю къ тому, чтобы обернуться, и на меня сыпалась оглушающая, злая, злобная пощечина. Однажды это произошло около музея съ китомъ, другой разъ вечеромъ въ Церковномъ переулкѣ; былъ неожиданный ударъ камнемъ по ногѣ на совершенно пустынной улицѣ; я долго оглядывался, никого не видѣлъ, но чувствовалъ, что за красными воротами кто-то спрятался и смотритъ на меня въ щель. Я пошелъ принявъ небрежный видъ и стараясь не хромать, хотя было очень больно.

Это маленькое веснущатое лицо жулика съ крохотными черными отверстіями-ноздрями внушало мнѣ непреодолимый ужасъ, страхъ. Я получилъ каменную увѣренность, что онъ каждую минуту—какъ только захочетъ, какъ только его пошлютъ, ему прикажутъ—каждую минуту можетъ подойти ко мнѣ и бить по лицу... Я не знаю, когда это явится: вотъ сейчасъ или завтра или черезъ годъ—я не знаю, когда это окончится да и окончится ли вообще. Это неизбѣжно, какъ телеграмма, извѣщающая о несчастіи, ничего съ этимъ нельзя подѣлать, можно только выть... Послѣ этихъ пощечинъ я началъ думать о самоубійствѣ и, чѣмъ дальше, тѣмъ упорнѣе и обстоятельнѣе. Маленькое незначительное лицо, которое я не могъ себѣ ясно представить, изъ котораго почему-то запомнилъ только ноздри, словно двѣ чер-

ныхъ круглыхъ точки—какъ неминуемый ужасъ преслѣдовало меня во снѣ; я кричалъ, и все слѣдующее утро было загажено этимъ сномъ.

Другіе жулики не были страшны. Они издали кричали обидныя прозвища, бросали камнями, не попадая, я отвѣчалъ тѣмъ же. Отчасти это даже бывало весело; но тотъ, тотъ веснущатый... О, если бы поймать его!

Прошло около трехъ лѣтъ. Я былъ уже ученикомъ третьяго класса. Вижу осенній вѣтренный день, бьющій по кистямъ рукъ. Вѣтви нашего каштана раскачивались; слетали на землю, отсѣченные ножемъ времени огромные, потускнѣвшіе, иззубренные, какъ полковыя знамена, листья. Теперь вверху виднѣлись также колючіе, зеленые, растрескавшіеся плоды; въ трещины, окаймленныя снѣжно бѣлой пленкой, глядѣли коричневые глянцевитые каштаны. Налеталъ вѣтеръ, билъ по голымъ рукамъ и пальцамъ, раскачивалъ дерево и, прорѣзая гущу листьевъ, падали на землю зрѣлые, утомленные временемъ, плоды... Нѣчто вѣчное въ этомъ было.

Я собиралъ блестящіе, глянцевитые, несъѣдобные, совершенно ни на что ненужные каштаны и пряталъ ихъ въ большіе деревянные ящики. Странная сила притягивала меня; я любовался поразительно сочной, густой краской, какую нигдѣ не встрѣчалъ въ другомъ мѣстѣ. Теперь понимаю, что тогда въ осенній каштановый день поздняго солнца я ощутилъ и принялъ великую силу ненужной красоты—тайну, близкую къ любви.

Моя страсть къ каштанамъ была такъ сильна и безкорыстна, что заразила другихъ. Къ намъ пришли мои товарищи Костя Стахельскій и Т. и озябшими пальцами подбирали эти ненужные предметы.

Подъ вечеръ мы втроемъ шли Костельнымъ переулкомъ. Этотъ переулокъ имѣлъ ту особенность, что удлинялъ всякій путь—потому имъ и не пользовались. Почти по срединѣ его шелъ поперечный заборъ, и, чтобы продолжать дорогу, приходилось перелѣзать черезъ него.Это въ нашихъ глазахъ не только искупало его неудобства, но дѣлало его особенно привлекательнымъ.

...Вотъ мы трое идемъ, и карманы наши набиты чудесными, скользкими свѣжими, ненужными каштанами. При ходьбѣ они тамъ глухо перетряхиваются въ карманахъ, о нихъ пріятно думать, даже несмотря на холодный вѣтеръ.

— У меня спрятано въ вѣрномъ мѣстѣ 2600 каштановъ—говорю я и знаю, что они на чердакѣ, но воображаю ихъ въ той потайной комнатѣ, которая между поломъ чердака и потолкомъ квартиры.

— Ихъ никто не найдетъ. Невозможно!—я смѣюсь и вдругъ вижу—чудо! Чудо въ пяти шагахъ отъ меня, нѣтъ—въ четырехъ, трехъ, двухъ—потому что я все подвигаюсь: веснущатый мальчикъ—онъ! тотъ самый!—медленно и аккуратно перелѣзаетъ черезъ заборъ, спрыгиваетъ босыми ногами на землю, поднимаетъ глаза и—онъ среди насъ! Какъ мышь въ мышеловкѣ!

Теперь я вижу его, гляжу глаза въ глаза. Какъ странно смотрѣть! Живое лицо, такое, какъ у меня—живое—оно пугается, оно надѣется, оно страдаетъ заранѣе. А вотъ ноздри—черныя, круглыя пятна, тоже живыя.

Костя Стахельскій живо кладетъ руку на его плечо и хватаетъ за рукавъ. Онъ не знаетъ, что это главный и думаетъ—одинъ изъ жуликовъ, съ которыми воюемъ. Не уйти ему!

Я подхожу ближе, и веснущатый, поднявъ угломъ руку, защищаетъ локтемъ глаза—на случай. Глаза жулики всегда спѣшили защитить прежде всего. Онъ въ моей власти.

Я не хитрю, не играю въ великодушіе, не заключаю съ нимъ молчаливаго договора. Я чувствую, что такъ нужно, такъ неизбѣжно нужно—словно приказаніе.

— Пусть идетъ—я говорю негромко своимъ обычнымъ голосомъ, но блѣдный Стахельскій опускаетъ руку.

Не отнимая локтя отъ глазъ, не взглянувъ, веснущатый бросается бѣжать тѣмъ своимъ бѣгомъ, который я зналъ хорошо.

Онъ уже далеко, но Стахельскій быстро вынимаетъ изъ кармана каштанъ и бросаетъ его вслѣдъ жулику.

— Чортъ, нѣтъ—произноситъ онъ и добавляетъ, оправдываясь:

— Потому что холодно въ пальцахъ. Трудно цѣлить.

. . . . . .

Ночь. Я не сплю уже нѣсколько часовъ. Въ темнотѣ въ колюче-жаркой постели я думаю о томъ, что произошло въ Костельномъ переулкѣ. Не я думаю—кто-то другой за меня, бо́льшій, чѣмъ мой мозгъ и не нуждающійся въ моемъ тѣлѣ. Какъ только настанетъ день онъ исчезнетъ—знаю... Онъ думаетъ, и поэтому я не могу уснуть. Я лежу неподвижно, хотя мнѣ очень неудобно, но не шевелюсь, чтобы не разбудить Юрія. Въ черной, не только

ночной, темнотѣ въ жестяной трубѣ лежатъ обиды, какъ записки, которыя надо сохранять для предъявленія.

Уже съ вечера я рѣшилъ, что выпущу всѣ обиды—громкія и тихія—уничтожу ихъ, вычеркну изъ моей жизни. Пусть со мною дѣлаютъ, что хотятъ: бьютъ и колютъ словами,—я знаю теперь, что меня нельзя, невозможно обидѣть. У меня каріе печальные глаза, я буду чувствовать боль и не убѣгу отъ нея, но обидѣть нельзя меня. Надо сейчасъ же, не дожидаясь утра, пробраться въ кухню, тихо придвинуть некрашенный столъ, отворить вьюшку и достать коробочку ‚Бабочка'... Подожду пока пробьетъ три: пусть прислуга уснетъ еще крѣпче.

Я жду. Тотъ опять начинаетъ думать мною. Онъ то вспоминаетъ, то загадываетъ впередъ... Я иду по улицамъ босой, меня гонятъ, меня бьютъ, я—городской сумасшедшій; соломеная шляпа безъ ленты продрана и я, не снимая ея, черезъ прорѣху могу почесать голову—мнѣ хорошо такъ... Просчитаю до сотни. Разъ, два, три... Та ночь была другая, совсѣмъ иначе сдѣланная—зимняя, юная, по серединѣ ея стояли дрожки, отецъ застрѣлился въ кабинетѣ, я начиналъ жить... сорокъ три, сорокъ четыре...

Послѣ трехъ часовъ я считаю до пятидесяти и потомъ тихо покидаю постель. Холодокъ въ ногахъ отъ прикосновенія къ полу запомнился на десятилѣтія. Тихо иду. Почему доски всѣхъ комнатъ трещатъ только по ночамъ, а днемъ никогда? Воры и дѣти знаютъ это.

Вотъ дверь въ кухню. Тихо-тихо налегаю на ручку, поднимаю, отворяю... порогъ, дѣлаю шагъ, сразу теплѣе... Что это?

Голоса. Мужской незнакомый, пониженный голосъ. Воры! Надо бѣжать, разбудить мать, Юрія, разбить окно и кричать на улицу... Въ этихъ случаяхъ можно бить стекла.

— Тише—произноситъ наша прислуга:—постой.

Я чувствую, что она прислушивается и стою неподвижно; видѣть она меня не можетъ.

Проходитъ минута, жужжатъ невидимыя мухи.

— Ничего. Тебѣ показалось—говоритъ прежній мужской голосъ какъ-то снизу, какъ будто мужчина лежитъ—да!—онъ лежитъ рядомъ, вмѣстѣ съ нашей дѣвушкой.

Мнѣ дѣлается невѣроятно стыдно, я чувствую, какъ теплая красная волна крови заливаетъ все мое тѣло. Я замираю передъ этой невѣдомой, не стыдящейся тайной въ сладостномъ удивленіи и жуткомъ омерзеніи.

Я ухожу, вѣроятно, неосторожно; слышу сзади себя громкій голосъ: Кто здѣсь?—бросаюсь въ кровать, укутываюсь одѣяломъ черезъ голову...

Въ эту ночь при медленномъ боѣ нашихъ часовъ въ столовой я впервые понялъ, что я мужчина, что невидимыми, крѣпчайшими нитями прикрѣпленъ къ тайнамъ жизни, что не росту случайно, а твердо и точно занимаю свое опредѣленное мѣсто; и еще понялъ, что мнѣ предназначена женщина, какая-то женщина, которая допуститъ меня къ себѣ и будетъ нагая лежать въ одной со мной постели и говорить въ темнотѣ увѣренно-властнымъ, нестыдящимся голосомъ.

Этотъ странный день осенній, вѣтренный, принесшій столько неожиданныхъ переживаній, я запомнилъ какъ вѣху, какъ поворотный пунктъ моей жизни: 29 августа 189* года.

(Окончаніе слѣдуетъ).

RACHILDE

ТРИ РОЗЫ *)

(свѣтская исторійка)

Сидя на пуффѣ, обтянутомъ, какъ тѣло кожей, полосатымъ шелкомъ цвѣта семги съ серебромъ, поэтъ Роперсъ цвѣтисто разсуждалъ о женщинахъ, положа нога на ногу, которыя—онъ зналъ были красивы, а графиня Клотильда слушала его, улыбаясь.

Полумракъ сумерокъ вызывалъ безвольность, можетъ быть, даже немного желанья. Лѣнивые, удлиненные нѣсколько къ низу, глаза, горькое выраженіе рта, рыжіе усы, уже посыпанные сѣрой амброй воспоминаній, пальцы, слишкомъ обремененные перстнями, сюртукъ, слишкомъ въ талію, вкрадчивое мальчишество, иногда пугающее своею неожиданностью,—все придавало Роперсу видъ стариннаго придворнаго, какого нибудь распущеннаго философа, благороднаго искателя приключеній, и кромѣ того — любителя окружающей роскоши, живущаго во времена Регентства.

— Я не люблю—говорилъ онъ голосомъ, привыкшимъ скандировать стихи,—я не люблю, когда меня обвиняютъ въ ненависти къ женщинамъ, потому что женщины потеряли бы для меня всю цѣну, если бы я ихъ ненавидѣлъ; а такъ какъ, въ сущности, я ихъ люблю, я не простилъ бы себѣ, если бы внушалъ имъ страхъ, какъ не простилъ бы имъ, если бы онѣ мнѣ его внушили. Когда вечеромъ, совершенно интимно, наединѣ съ Вами, которая въ счетъ не идетъ, оставаясь для меня только другомъ, я могу мечтать, я мечтаю о темной нормандской лодкѣ, которая отвозила меня на войну... Я принадлежу къ нѣсколько болѣе отдаленной эпохѣ, чѣмъ повѣсы. Я былъ здоровѣе ихъ, и лепестки розъ, пролитыя въ ихъ крови на гильотинѣ, имѣютъ для меня менѣе прелести, чѣмъ вы думаете... Море!—(Роперсъ гибко вскочилъ и зашагалъ по будуару развалистой походкой матроса, раскачивая туловищемъ, такъ что

---

*) Переводъ съ рукописи М. Кузмина.

скрипѣлъ на немъ черный сатиновый кушакъ, обернутый три раза, какъ носили въ тотъ годъ, вмѣсто жилетовъ, что придавало поэту циничную небрежность свѣтскаго нагрузчика.)—Море!.. Ахъ, графиня Клотильда, принцесса поэзіи, жрица извращенности, Вы ничего не знаете ни обо мнѣ, ни о морѣ. Что значитъ мой разсказъ о причудахъ писателя, когда его выслушиваетъ писательница? Мы—суетны! сочиненьица, маленькая музыка! Знаете ли вы, что у меня была нормандская барка? Барка, на высокой кормѣ которой была вырѣзана медвѣжья морда съ пастью, еще точащей слюну послѣ прожеванной рыбы, барка еще болѣе пьяная убійствомъ и терпкимъ виномъ побѣдъ, чѣмъ безсмертный корабль Ренбо? Я пришелъ въ міръ поэзіи, насытившись крѣпкою пищей; симфонія сраженій, оркестрованная не для салоновъ, библейская легенда безъ вуалированной наготы, исторія любовныхъ похищеній безъ любви! Я испытывалъ голодъ и жажду, благоговѣйно неся трупъ Сирены, которая не хочетъ больше пѣть, такъ какъ люди боятся грозъ и сдѣлались картонными плясунами и ихъ одежда—переплеты книгъ, безсильные и бездушные.— Графиня, у васъ капиллеры неизвѣстнаго сорта; откуда вы ихъ достали? (Роперсъ прервалъ свою рѣчь, наклонясь къ голубому севрскому горшечку, гдѣ дрожали тонкіе волосики зеленаго растенія).

— Я не помню—въ ‚Луврѣ‘ или въ ‚Bon Marché‘, вѣроятно. Это—привившееся растеніе. Но продолжайте, мой другъ: вы такъ хорошо отплыли.

— Не смѣйтесь, Клотильда. Насъ заставляетъ сходить съ корабля именно то, что мы—слишкомъ хорошо привившіяся растенія. О да, трупъ Сирены оставляетъ несшія его руки непріятно липкими, но это—не прикосновеніе самой истины. Я видѣлъ ее мертвою, столь сладостно прекрасною, что можно было бы желать жить съ единственной цѣлью отомстить за нее. И ея закрытые глаза, нѣкогда блиставшіе зеленымъ блескомъ отъ черныхъ рѣсницъ, теперь будто склеенные каплями чернилъ, ея закрытые глаза смотрѣли на меня черезъ блѣдныя вѣки и, казалось, кричали:—я мертва, оттого что зорко видѣла!—Зачѣмъ ее пережилъ я, знавшій ее, съ дѣтства влюбленный въ прощальную легенду? Графиня, буря бушевала на морѣ, въ моемъ сердцѣ страстнаго моряка, молніи, какъ обнаженные нервы неба съ содранной кожей, бросали блѣдный блескъ на это мраморное чрево... покрытое красными жилками, такъ какъ въ эту ночь ее изнасиловали и она истекала кровью (Роперсъ вздохнулъ). Въ это время путешествій, образовывающихъ юношество,

я самъ, веселый матросъ, развѣ и я не насиловалъ ее?—но мнѣ отдали ее мертвой, и я бѣжалъ, унося ее, прямо впередъ, не зная куда, оплакивая красоту, любовь ея и свою скорбь. Я больше не плачу. Я понялъ въ тотъ бурный вечеръ, что океанъ составленъ изъ слезъ любви. И я усталъ отъ этого бѣга, усталъ, какъ на зарѣ послѣ бала. Вы понимаете меня? Если бы я смѣлъ говорить обыкновеннымъ языкомъ, я бы сказалъ, что морская болѣзнь въ ту роковую ночь заставила меня выплюнуть женщину. Но отъ Сирены я не отрекся; я набожно похоронилъ ее съ моей нормандской лодкѣ, привязавъ ядро къ ногамъ: такъ вѣрный юнга топитъ судно въ виду врага, оставшись одинъ на палубѣ. Честь поэта меня принуждала къ тому! Я заходилъ слишкомъ далеко, слишкомъ высоко, чтобы потомъ быть въ состоянiи жениться на другихъ, на тѣхъ, что съ совершенно естественной грацiей идутъ по подлому сухому пути. Я происхожу отъ первой въ мiрѣ пѣвицы и сцена ея смерти баюкала меня бѣшенными волнами.

Клотильда разразилась смѣхомъ, сдѣлавшимъ ея задумчивое лицо совсѣмъ молодымъ.

— Мой бѣдный Роперсъ, зачѣмъ мучить себя этимъ акробатнымъ презрѣнiемъ къ простому языку? Будучи настолько одареннымъ для борьбы съ фразой и грубымъ жестомъ, зачѣмъ такъ бояться простыхъ вещей? Я бы хотѣла женить васъ на дочери нотарiуса, которая очаровательна.

Роперсъ поглядывалъ на свои перстни, обвелъ глазами будуаръ. Восточныя ткани, жемчужно-желтыя, еще смутно блестѣли тамъ и сямъ; китайскiе божки слѣдили за нимъ своими гадкими, мудро сдержанными взглядами; Дiана—охотница натягивала свой лукъ, и букетъ мимозъ высилъ за нимъ свои золотые колокольчики—маленькiя неподвижно-веселыя гремушки въ насмѣшливаго хорошаго вкуса.

Роперсъ снова сѣлъ послѣ бурной рѣчи. Былъ ли онъ печаленъ или только обманутъ въ ожиданiяхъ? Нельзя было угадать, такъ какъ настоящiя рыданiя звучали въ его голосѣ, когда онъ говорилъ о своей прошлой жизни, о тайнахъ своей юности. Навѣрно онъ зашелъ дальше, чѣмъ думалъ, въ символическiй океанъ, о которомъ говорилъ, и считалъ для себя славой то, что не было даже его преступленiемъ.

У нѣкоторыхъ писателей все—не болѣе, какъ литература, но что въ Роперсѣ пребывало самымъ вѣрнымъ,—это его подлинная страсть къ этой женщинѣ,

принцессѣ литературы, жизнь которой, столь же легендарная, какъ и его, ему внушала почти страхъ, настолько пустой онъ ее чувствовалъ, какъ и свою, настолько управляемой лишь вѣтромъ безумствъ, свирѣпо дующимъ въ горячемъ мозгу создателей химеръ.

Графиня Клотильда откинулась, чтобы, коснувшись кнопки, заставить расцвѣсть цвѣтокъ свѣта. Роперсъ ее увидѣлъ такою же, какъ всегда: странной женщиной, скрывающей свою игру, рѣдко смѣющейся. Брюнетка съ тонкими губами, темными, умными глазами, она была одѣта въ платье съ монашескими складками и окутана въ черный вуаль, которому придавала отблескъ неба длинная вышивка изъ голубоватыхъ блестокъ.

— Роперсъ, хотите мою ‚дочь нотаріуса'?

— Нѣтъ, я предпочту чай.

— Вы отлично знаете, что въ непріемные дни у меня не пьютъ никакого чая.

— Значитъ, вы меня терпите.

— Я надзираю за вами, да.

Это было жестоко. Поэтъ всталъ и, весь трепеща, подошелъ къ ней.

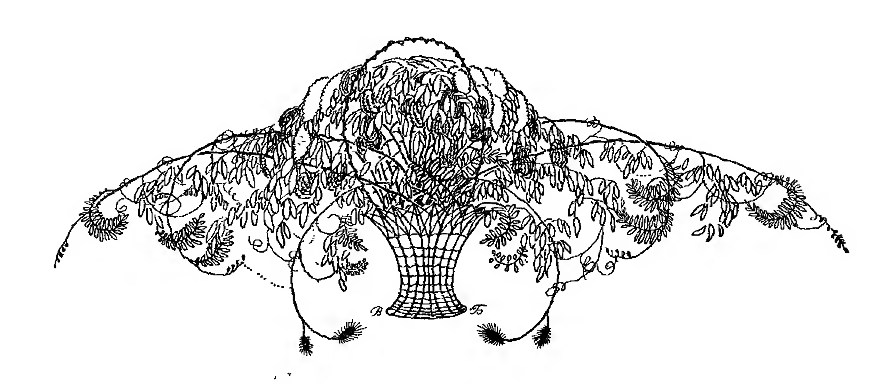
— Зачѣмъ вы оскорбляете меня, графиня! Мы оба изъ одной семьи. Мы абсолютное предпочитаемъ глупости, и если соглашаемся писать, чтобы меньше говорить, это потому, что мы слишкомъ много думаемъ о мертвой Сиренѣ въ нашихъ безнадежныхъ сердцахъ. Вы полюбили бы меня просто, если бы посмѣли, и я увѣренъ, что, несмотря на мои пороки, приключенія, ужасную репутацію, вы бы имѣли къ такому любовнику, какимъ я могу быть, уваженіе тѣмъ большее, что оно состояло бы изъ вашей благодарности къ любви, наконецъ стертой. Вамъ тоже неизвѣстна естественная любовь. Любовь привившаяся—не лучшая. Ее достаютъ въ ‚Луврѣ' или въ ‚Bon marché', какъ ваши капиллэры.

Графиня пожала плечами; выражало ли это недовольство или негодованіе? Особенно снисходительная до сихъ поръ къ отклоненіямъ разговора, она остерегалась замѣтить въ этомъ эксцентричномъ Роперсѣ человѣка, какъ всѣ. Какъ упрямый ребенокъ, она обхватила руками колѣни, сдвинутыя будто въ защиту отъ всякаго мужского поползновенія.

— Я не могу любить тѣхъ, которые знали Сирену раньше меня.

— Вы сами—Сирена больше другой, такъ какъ вы никого, вы никого не любите, даже—говорятъ—вашего мужа...

Графиня Клотильда быстро встала. Она хотѣла отдать приказаніе, крикнуть что-нибудь въ телефонъ, чтобы избѣжать тяжелаго взгляда Роперса. Поэтъ понялъ, что на сегодня дѣло проиграно. Нужно было хоть выйти изъ него красиво, спасти то, что она исключительно любила въ немъ: всегда живущую поэму авантюриста и салоннаго фантазера, и онъ прошепталъ совсѣмъ нѣжно, голосомъ такъ непохожимъ на только что бывшій тонъ моряка, носимаго бурнымъ вѣтромъ.
— Клотильда, злая принцесса, послушайте меня еще немного. Это—сказка. Вы требуете, чтобы я женился, я вамъ надоѣдаю, и вы ищете для меня простую женщину съ примитивными желаніями? Я исполню ваше требованіе, но съ однимъ условіемъ. А именно, чтобы выбранная вами для меня дѣвушка могла, съ совершенно закрытыми глазами, назвать мнѣ цвѣтъ трехъ розъ, которыя я сорву для нея въ моемъ саду, въ нашемъ символическомъ саду: бѣлой, красной и желтой; эти цвѣта она должна угадать единственно по различію запаха. Если она не ошибется, я подумаю. До свиданія, графиня. Развѣ я не достаточно простъ?
И поднявъ къ своимъ губамъ руки Клотильды, онъ ихъ медленно повернулъ, чтобы поцѣловать въ ладонь.
Она улыбнулась ему снова снисходительно и покорно. И снова между ними пробѣжалъ трепетъ невозможнаго.



ДВѢ ОВЕЧКИ *)

(сельская исторійка)

Вечеръ поднимается, потому что вся темнота идетъ отъ земли. Само по себѣ, лѣтнее небо можетъ ли потерять свой блескъ? Изъ долины раскрывается крыло, сначала прозрачное, трепещущее въ воздухѣ лилово-розовыми отблесками, какіе можно видѣть на брюшкѣ нѣкоторыхъ породъ голубей во время полета. Крыло увеличивается, проходитъ между солнцемъ и оврагами внизу, отъ него скользятъ тѣни, вытягиваются въ длинныя перья, столь легкія, что они совсѣмъ не кажутся черными, потомъ долина мало-помалу надѣваетъ трауръ по чудному дню, въ который она была влюблена съ дѣтства, съ его утра.

Дорога, трижды свободнымъ поясомъ обогнувъ гору, вдругъ течетъ одной полосой бѣлой ленты и падаетъ въ пропасть луговъ, откуда робко виднѣются верхушки небольшой колокольни съ низкой крышей, маленькіе домики, уже надѣвшіе соломенные колпаки и въ страхѣ расширяющіе зрачки слуховыхъ оконъ. Это часъ, когда пастухи спускаются съ горъ, пчелы летятъ домой, священный часъ, когда человѣкъ, молчавшій весь день, будто подавленный восторгомъ начинаетъ пѣсню, понятную всѣмъ, словами которой служатъ вздохи, прерываемые страстными призывами.

Съ двухъ сторонъ дороги идутъ два пастуха, гоня стадо тощихъ овецъ; мальчикъ, болѣе худой, чѣмъ его овцы, и дѣвочка, болѣе тонкая, чѣмъ ея ягнята. Они бросаютъ украдкою другъ на друга враждебные взгляды.

Двѣ собаки ворчатъ. Всѣ четверо они — враги. Съ самаго утра — въ ссорѣ. Начали собаки, а люди еще не помирились. У босой дѣвочки красная юбка, обшитая шнуркомъ, ея рубашка вздувается на груди, но посерединѣ не сходится, будто растянута въ обѣ стороны чѣмъ-то твердымъ, какъ двѣ половинки яблока. У нея маленькое недовольное лицо, прищуренные глаза, пряди плоскихъ волосъ обрамляютъ виски. Она идетъ раскачи-

---

*) Переводъ съ рукописи М. Кузмина.

ваясь, такъ какъ ей хотѣлось бы имѣть бедра женщины, а на платьѣ къ стальной цѣпочкѣ прикрѣплены новыя ножницы; это вовсе не значитъ, что она умѣетъ шить, но такъ носятъ всѣ хорошія хозяйки въ деревнѣ; ножницы стоятъ 13 су, и ясно видно, что есть, изъ чего тратиться.
У мальчика темные холщевые штаны закручены въ видѣ толстыхъ валиковъ выше колѣнъ; его ноги отъ этого кажутся болѣе сухими, какъ палки, и темныя космы грубо спускаются на дикіе глаза. Двѣ собаки: Забри и Мазу, при поворотѣ послѣдняго спуска враждебно ворчатъ; овцы кучей тычутся, пряча морды въ хвосты подругъ, чтобы спасти горбатые носы отъ мухъ, которыя хотятъ класть туда яйца. (У мухъ странныя затѣи!)
Забри старъ; Мазу побойчѣе, бросается. Они вцѣпляются другъ другу въ горло. Пастухи вопятъ за разъ:—Сюда, Забри!—Тихо, Мазу!—Падаль!—Дурья башка, чтобъ тебя разорвало! Чтобъ парши тебя заѣли! Господи Боже мой! Каковъ попъ, таковъ и приходъ! Чортова кукла!
Вотъ они, лицомъ къ лицу, поднявъ кулаки. Мальчикъ ждетъ, стоя; дѣвочка подходитъ. Они пожираютъ другъ друга глазами, готовы пустить въ ходъ зубы и ногти. Собаки рычатъ: Забри, ползая по землѣ, Мазу, насторoживъ уши. Овцы жалобно сбились въ кучу по сторонамъ дороги, ища объясненія всему происходящему, и печально блеютъ. Вдругъ дѣвочка схватываетъ ножницы, встряхивая стальною цѣпью, которая сверкаетъ вдоль заштопанной юбки, какъ оружіе или нить драгоцѣнныхъ камней. Наконецъ, она догадалась почему хозяйки носятъ ножницы: чтобы выкалывать глаза ухаживателямъ!.. она открываетъ ихъ... по острію на глазъ... Веселая работа!..
— Марго, собачья дочь! это не шутки!—кричитъ пастухъ, смутно безпокоясь.
— Сикаръ, собачій сынъ, подойди-ка, я посмотрю!
Тогда Сикаръ, собачій сынъ, у котораго нѣтъ ножницъ, а ножъ остался въ карманѣ—въ концѣ концовъ, не стоитъ рѣзать капризныхъ козъ, разъ онѣ такъ тощи,—быстро нагибается и беретъ добрую пригоршню песка. Разъ дѣло пошло на то, чтобъ ослѣпить другъ друга, нужно это сдѣлать честь честью. Онъ подымается, надоумленный землею, всегда милосердной, и бацъ—бросаетъ всю пригоршню въ лифъ, какъ разъ туда, гдѣ онъ не сходится, разстегнутый неизвѣстно какою половиною яблока, такъ что видно тѣло.
Дѣвочка роняетъ ножницы. Будто похлебка, будто вся ночь просыпалась ей на грудь, чтобы запылить тѣло!

Такъ колко, такъ ужасно щекотитъ песокъ, а пахнетъ за разъ и ванилью, и перцемъ. Она выпрямилась, ругаясь, какъ мужикъ за плугомъ, чтобы разстегнуть рубашку и вытрясти эту ненавистную шутку. Онъ смѣется, держась за бока:—Немного нужно, чтобы дѣвки поскидали юбки.
И онъ звонко хлопаетъ въ ладони, межъ тѣмъ, какъ внимательная ночь заплетаетъ вокругъ дѣтей гирлянды фіалокъ,
— Это тоже не шутка!—кричитъ она, плача съ досады.
— Это получше, чѣмъ выколоть глазъ — оправдывается мальчикъ коварно.
Они стоятъ, запыхавшись, другъ противъ друга, а собаки садятся на заднія лапы.
— Постой, я тебѣ помогу,—говоритъ мальчикъ, невольно тронутый ея слезами. Немного стемнѣло; будто въ самомъ дѣлѣ они оба слегка ослѣпли.
Сикаръ похожъ на свою собаку, когда она пробуетъ схватить брыкливую овцу.
— Нужно развязать юбку, лучше вытрясется!
— Спасибо за совѣтъ, отвяжись самъ-то!
Она знаетъ, какъ нужно вести себя дѣвушкамъ, но, Боже мой, какъ щекотно.
Вотъ онъ фыркнулъ и смѣется, захлебывается отъ хохота, къ соблазну собакъ.
— Ты съ ума такъ сойдешь — говоритъ Сикаръ, опять разсерженный. Онъ беретъ ее за руку и прямо ведетъ на склонъ горы. Овцы бредутъ за ними.
Ночь, бродячая ищейка, съ пальцемъ у рта, крадется вослѣдъ, обрывая свои фіалки. Какъ шумъ ливня, дробно сыпятся спѣшные шаги овецъ. Собаки — задумчивы.
— Кончено смѣяться надо мной?—спрашиваетъ Сикаръ.
— Да, кончено ссориться—вздыхаетъ Марго.
Они опять останавливаются, на этотъ разъ—сердце къ сердцу.
— Когда-нибудь полюбишь?—смиренно молитъ Сикаръ.
— Къ будущей Пасхѣ—отвѣчаетъ дѣвочка, ласкаясь къ его груди.
И вотъ они цѣлуются.
Раскрывается побѣдная ночь, подымается въ горы, и ничто больше не блеститъ, только бѣлый носъ внезапно выплывшей луны... да развѣ еще, подъ наскоро застегнутой рубашкой Марго, бѣлѣютъ два яблонныхъ цвѣта, отысканные свѣжими устами ночи, этой любовной ищейки.
Они идутъ, взявшись за руки и размахивая ими, такъ какъ хотятъ пѣть отъ полноты сердца, и стихаетъ остатокъ ярости, чисто изъ приличія, у собакъ, ошеломленныхъ этимъ новымъ согласіемъ.

Вдругъ Марго поднимаетъ голову.
— Слышишь?—говоритъ она.
Звукъ доносится къ нимъ, далекій и близкій, какъ жужжаніе мухи.
— Это рогачъ,—утверждаетъ мальчикъ.—Ты знаешь? Тотъ, что тычется въ людей, какъ сумасшедшій.
Дѣйствительно это шумъ насѣкомаго, очень большого насѣкомаго.
Пастухи, когда природа спитъ, привыкли вѣрить ей, какъ дѣти своей матери.
— Но это—гроза!—вскрикиваетъ дѣвочка въ испугѣ.
— Да, это—громъ!—бормочетъ мальчикъ.
Ошеломленные, ихъ маленькіе худые силуэты соединяются посреди дороги, не догадываясь послѣдовать примѣру тощихъ овецъ, которыя инстинктивно раздѣляются на два стада, каждое подъ охраной своей собаки...

. . . .

Гроза разразилась...
— Ну, что такое?—спрашиваетъ одинъ изъ шофферовъ, управляющихъ полетомъ могучей машины, держа въ рукахъ желѣзный кругъ въ родѣ тѣхъ вѣнцовъ, которыми надѣляютъ головы мучениковъ.
— Овцы — небрежно отвѣчаетъ другой, не видя ничего ненормальнаго въ дорожномъ толчкѣ.
И выпуклые, феноменальные глаза машины летятъ, летятъ, сверкаютъ дьявольскимъ блескомъ въ глубинѣ долины, въ глубинѣ бархатныхъ безднъ.
Дѣйствительно, это—рогачъ, сумасшедшій рогачъ, который тычется въ людей, не видя дороги.
...Тамъ, далеко, позади чудовища, собаки жалобно воютъ, и блеютъ покинутыя овцы.
Легкое пепельное покрывало кроетъ тѣла. Дѣвочка вся скорчилась, грудь открыта по настоящему на этотъ разъ; она не застегнетъ своего савана. Мальчикъ лежитъ ничкомъ, лицомъ въ пыль, ноги его раздавлены, одна изъ нихъ съ огромнымъ большимъ пальцемъ, вздутымъ, окровавленнымъ, какъ клешня краба, въ предсмертной дрожи поднимается къ небу.
У этихъ двухъ дѣтей волосы уже сѣды, такъ какъ смерть ихъ состарила очень быстро.

ВЪ ОСЕННЕМЪ САДУ

Въ какихъ поляхъ меня встрѣчала
Душа смятенная твоя...
Нашъ путь начертанъ изначала
На ветхой картѣ бытія.

Ты ждешь-ли яркихъ откровеній,
Иль будемъ вмѣстѣ съ этихъ поръ
Топтать истертыя ступени
И жизни выцвѣтшій коверъ...

Но, если тайну разгадали—
Въ ней нѣтъ предчувствій волшебства...
Сквозятъ осеннія эмали,
Шуршитъ осенняя листва...

И трезвый день грозитъ расплатой,
А ночь придетъ—проститъ опять...
Въ пустомъ саду, межъ бѣлыхъ статуй
Такъ странно сердцу вспоминать,

Что гдѣ-то тамъ, за гранью были,
Лучи невѣдомой звѣзды
Для новой жизни оживили
Захолодѣвшіе слѣды.

ОТТУДА

Поднимаютъ... несутъ... наклонили...
Такъ неловко толкаютъ шаги,
Изъ холодной ноябрьской пыли
Одинокіе смотрятъ стоги.

Темной вѣрѣ, безрадостной вѣрѣ
Стало страшно въ забытомъ углу...
Кто-то заперъ балконныя двери,
Кто-то съ плачемъ прижался къ стеклу...

Потянулись поля и облоги,
Скрипъ обозовъ и встрѣчныхъ телѣгъ...
Каждый кустикъ знакомой дороги
Я ловлю изъ за каменныхъ вѣкъ.

Это было, все было, все было,
Это будетъ, я вѣрю, опять...
Въ темной церкви, сырой и остылой,
Мнѣ мѣшали всю ночь вспоминать.

Утромъ стало все дальше и тише,
А на тонкой рукѣ—два кольца...
Я не вѣрю... я плачу...—ты слышишь—
Подо льдомъ костяного лица...

СОДЕРЖАНІЕ

ХРОНИКА

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

Опечатка: На стр. 9, срока 15, ‚Литературнаго Альманаха‘ слѣдуетъ читать не ‚сосредоточью‘, а ‚средоточью‘.

Художественно-литературный ежемѣсячникъ ,Аполлонъ' заключаетъ слѣдующіе отдѣлы: 1) Художественный отдѣлъ. Участіе принимаютъ: Ал-дръ Бенуа, Л. Бакстъ, И. Билибинъ, Г. Бобровскій, К. Богаевскій, В. Бѣлкинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ, А. Головинъ, М. Добужинскій, К. Евсеевъ, В. Кандинскій, Е. Киселева, Б. Кустодіевъ, Е. Лансере, Г. Лукомскій, Елена Luksch-Маковская, Н. Миліоти, Д. Митрохинъ, Н. Ремизовъ (Ре-ми), Н. Рерихъ, К. Петровъ-Водкинъ, К. Сомовъ, Д. Стеллецкій, С. Судейкинъ, И. Фоминъ, кн. А. Шервашидзе, В. Щуко, А. Щусевъ, К. Юонъ, В. Чемберсъ и др. 2) Общіе вопросы литературы и литературная критика:—Ин. Анненскій, В. Брюсовъ, М. Волошинъ, Л. Галичъ, Н. Гумилевъ, Г. Гюнтеръ, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Вяч. Ивановъ, М. Ликіардопуло, К. Чуковскій, Конст. Эрбергъ и др. 3) Вопросы искусства и художественная критика: — Ал-дръ Бенуа, бар. Н. Врангель, Л. Бакстъ, Иг. Грабарь, В. Курбатовъ, Г. Лукомскій, С. Маковскій, Н. Рерихъ, А. Ростиславовъ, А. Трубниковъ и др. 4) Музыка:— Евгеній Браудо, Вяч. Г. Каратыгинъ, С. А. Кусевицкій, І. М. Миклашевскій, А. П. Нурокъ, А. В. Оссовскій, В. И. Ребиковъ, А. Н. Скрябинъ и др. 5) Театръ: — бар. Н. В. Дризенъ, Н. Н. Евреиновъ, Вс. Э. Мейерхольдъ, Вл. И. Немировичъ-Данченко, К. С. Станиславскій, Gordon Craig и др. 6) Пчелы и осы Аполлона. 7) Хроника.—Журналъ имѣетъ своихъ корреспондентовъ въ Москвѣ (Outsider), въ Кіевѣ (А. И. Филипповъ), Варшавѣ (Савитри), Берлинѣ (П. Бархanъ), Мюнхенѣ (В. Кандинскій), Парижѣ (Charles Morice, René Ghil), Лондонѣ (More Adey) и Вѣнѣ (Felix Salten). 8) ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ. Имѣются произведенія: Л. Андреева, Ин. Анненскаго, С. Ауслендера, К. Д. Бальмонта, Ал. Блока, В. Брюсова, И. Бунина, Ю. Верховскаго, М. Волошина, Черубины де Габріакъ, З. Н. Гиппіусъ, С. Городецкаго, В. Гофмана, Н. Гумилева, Е. Дмитріевой, О. Дымова, Б. Зайцева, Вяч. Иванова, С. Кречетова, Вал. Кривича, М. Кузмина, Д. С. Мережковскаго, П. Потемкина, Ал. Ремизова, Б. Садовскаго, С. Соловьева, Ѳ. Сологуба, гр. Ал. Н. Толстого, Тэффи, Вл. Ходасевича, Г. Чулкова; переводы изъ Анри де Ренье, Баррэса, Вьеле-Грифина, Жамма, Новалиса (перев. Вяч. Иванова), Уитмана и Сюинбёрна (перев. К. Чуковскаго), Вилье-деЛиль-Адана (,Аксель'—драма) и Поля Клоделя (,Музы'— перев. М. Волошина), Гюнтера (,Магъ'—перев. съ рукоп. П. Потемкина) и мн. др. Сотрудники—въ Польшѣ: Ст. Жеромскій (Stefan Zeromski), И. Лорентовичъ (Jan Lorentowicz), В. Роговичъ (W. Rogowicz), К. Тэтмайеръ (Casimir Tetmayer); во Франціи: Van-Bever, Maurice Denis, André Gide, René Ghil, Jean de Gourmond, M-me A. de Holstein, Louis Laloy, Emile Magne, William Molard, Charles Morice, Edmond Pilon, Rachilde, Denis Roche, André Suarès; въ Германіи: Herman Bang, Franz Blei, Rudolf Borhardt, Georg Fuchs, Johannes von Guenther, Max Mell, William Ritter; въ Австріи: Peter Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hofmansthal, Felix Salten, Arthur Schnitzler; въ Англіи: Robert Ross, Bernard Shaw, Reginald Turner.

Издательство ,Якорь'. Редакторъ Сергѣй Маковскій.

ОТЪ РЕДАКЦІИ

Произведенія, присылаемыя въ редакцію, должны быть написаны разборчиво и четко,—по возможности, на пишущей машинѣ. Неразборчивыя рукописи не подвергаются разсмотрѣнію.

Въ случаѣ надобности, рукописи подвергаются измѣненіямъ.

Произведенія съ необозначеннымъ гонораромъ оплачиваются по усмотрѣнію редакціи.

Не принятыя къ напечатанію произведенія хранятся въ теченіе 3-хъ мѣсяцевъ, а затѣмъ уничтожаются. Въ случаѣ оплаты ихъ пересылки, не принятыя произведенія возвращаются ихъ авторамъ почтой. Статьи и разсказы размѣромъ меньше листа и стихотворенія вовсе не возвращаются.

ОТЪ КОНТОРЫ РЕДАКЦІИ

Условія подписки (безъ гербоваго сбора):

	Съ доставкой.	Безъ доставки.	За границу.
На годъ	10 руб.	9 руб.	12 руб.
На 1/2 года	6 „	5 „	7 „

Въ отдѣльной продажѣ цѣна № 1 руб. 25 коп.

За перемѣну адреса взимается 25 коп., при переходѣ же городскихъ подписчиковъ въ иногородніе уплачивается 50 коп. При перемѣнѣ адреса на заграничный доплачивается разница подписной цѣны на журналъ.

О каждой перемѣнѣ адреса контора проситъ сообщать отдѣльно.

При перемѣнахъ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ при разсрочкѣ подписной платы необходимо прилагать печатный адресъ бандероли или сообщать его №.

Перемѣна адреса должна быть получена въ конторѣ не позднѣе 10 числа каждаго мѣсяца, чтобы ближайшая книга журнала была направлена по новому адресу.

Контора редакціи не отвѣчаетъ за аккуратность доставки журнала по адресамъ станцій желѣзныхъ дорогъ, гдѣ нѣтъ почтовыхъ учрежденій.

Жалобы на неисправность доставки, согласно объявленію отъ почтоваго департамента, направляются въ контору редакціи не позже, какъ по полученіи слѣдующей книжки журнала.

Въ конторѣ принимаются объявленія какъ позади, такъ и впереди текста.

Подписка принимается: въ конторѣ редакціи (Спб., Мойка 24) и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи. Отдѣленія въ Москвѣ—кн. магазинъ ‚Образованіе‘, Кузнецкій мостъ, 11; въ Кіевѣ—кн. магазинъ Л. Идзиковскаго, Крещатикъ; въ Одессѣ—кн. магаз. ‚Одесскихъ Новостей‘, Дерибасовская, 20.